

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

Departamento de Arte II (Moderno)



**LA COLECCIÓN DE DIBUJOS RABLAGIO : UN EJEMPLO
DE LA ACTIVIDAD DE DOS MAESTROS EMIGRANTES
ITALIANOS EN ESPAÑA, (1737-1760)**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Silvia Sugranyes Foletti

Bajo la dirección de los doctores

Antonio Bonet Correa
Beatriz Blasco Esquivias

Madrid, 2011

ISBN: 978-84-694-6479-3

©Silvia Sugranyes Foletti, 2010

Silvia Sugranyes Foletti

**LA COLECCIÓN DE DIBUJOS RABAGLIO:
UN EJEMPLO DE LA ACTIVIDAD DE DOS
MAESTROS EMIGRANTES ITALIANOS EN
ESPAÑA
(1737-1760)**

I

**Directores: D. Antonio Bonet Correa
Dña. Beatriz Blasco Esquivias
Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Arte II (Moderno)
Universidad Complutense de Madrid**

LA COLECCIÓN DE DIBUJOS RABAGLIO: UN EJEMPLO DE LA ACTIVIDAD DE DOS MAESTROS EMIGRANTES ITALIANOS EN ESPAÑA (1737-1760)

PRÓLOGO.....	p. 7
--------------	------

PARTE I.- INTRODUCCIÓN Y BIOGRAFÍAS DE VIGILIO Y PIETRO RABAGLIO

I.- INTRODUCCIÓN

1.- Estado de la cuestión bibliográfica.....	p. 14
2.- Características de la emigración artística y su reflejo en España.....	p. 20
2.1.- Hacia un nuevo modelo de funcionamiento de las obras.....	p. 31

II.- BIOGRAFÍAS DE VIGILIO Y PIETRO RABAGLIO

1.- El testimonio de Pietro Rabaglio.....	p. 42
2.- Los años de formación y las primeras actividades en el norte de Italia.....	p. 44
3.- Los valedores en España: el marqués Scotti y Santiago Bonavia.....	p. 51
3.1.- La protección del marqués Annibale Scotti.....	p. 52
3.2.- Santiago Bonavia, referente profesional de Vigilio Rabaglio.....	p. 57
4.- La actividad de Vigilio Rabaglio en el período 1737-1748	
4.1.- El teatro de los Caños del Peral y la construcción del Palacio Real Nuevo.....	p. 61
4.2.- Las obras promovidas por el infante cardenal Luis Antonio de Borbón y la colaboración con Santiago Bonavia.....	p. 64
4.3.- Las obras que completan la década de 1740: el palacio de la Nunciatura apostólica y el camarín de la Virgen de la Soledad.....	p. 74
5.- El intermedio 1748-1749.....	p. 76
6.- La actividad de Pietro Rabaglio entre 1743 y 1748.....	p. 78
7.- El período 1749-1760.....	p. 79
8.- El retorno definitivo a Gandria.....	p. 89

III.- EPÍLOGO A LA INTRODUCCIÓN.....	p. 97
--------------------------------------	-------

PARTE II.- ANÁLISIS DEL MATERIAL Y ESTUDIO DE LOS PLANOS DE ARQUITECTURA

I.- ANÁLISIS DEL MATERIAL

1.- Origen de los documentos.....	p. 114
2.- Características	p. 115
3.- Organización de la investigación.....	p. 117

II.- ESTUDIO DE LOS PLANOS DE ARQUITECTURA; PLANOS IDENTIFICADOS CON EDIFICIOS RELIGIOSOS O CIVILES UBICADOS EN LA CIUDAD DE MADRID

1.- El teatro de los Caños del Peral.....	p. 119
1.1.- Notas bibliográficas y documentos	p. 123
1.2.- La intervención de Vigilio Rabaglio y el edificio construido.....	p. 125
1.3.- Tipología	p. 127
2.- El Palacio Real Nuevo.....	p. 129
2.1.- La planta ASB, FR, n. 14; la distribución interna del piso principal en 1747.....	p. 134
2.2.- Las plantas ASB, FR, n. 15, RBG/P-54 y P-55: la escalera principal..	p. 135
3.- La iglesia de los santos Justo y Pastor	
3.1.- El proyecto y la construcción del templo	p. 139
3.2.- Análisis crítico de los planos	p. 147
3.3.- La decoración escultórica y pictórica del templo	p. 151
3.3.1.- La escultura de la fachada.....	p. 153
3.3.2.- Las pinturas del interior de la nave	p. 158

4.- El palacio del Buen Retiro: el cuarto del infante cardenal Luis Antonio en el Jardín de Francia	
4.1.- Notas bibliográficas y planos	p. 162
4.2.- Antecedentes	p. 164
4.3.- Desarrollo de los trabajos	p. 167
4.4.- Cronología de la construcción	p. 170
5.- El palacio de los Afligidos.....	p. 175
5.1.- Notas bibliográficas y documentos	p. 178
5.2.- Planos y dibujos de ornamentos	p. 179
5.3.- Desarrollo de los trabajos	p. 181
6.- El convento de San Francisco de Paula llamado de la Victoria: el camarín de Nuestra Señora de la Soledad.....	p. 185
6.1.- El alzado RBG/O-54 y la planta ASB, FR, n. 41	p. 187
6.2.- La reforma dirigida por Vigilio Rabaglio	p. 187
6.3.- Notas documentales	p. 189
7.- El convento del Espíritu Santo: la iglesia.....	p. 191
7.1.- La reforma de la capilla mayor	p. 193
8.- El palacio de la Nunciatura apostólica.....	p. 195
8.1.- Estudio de los planos.....	p. 202
8.2.- Tipología del edificio	p. 205
8.3.- Notas bibliográficas y documentos	p. 205
9.- El palacio de Villahermosa.....	p. 207
9.1.- Referencias bibliográficas.....	p. 209

III.- PLANOS IDENTIFICADOS CON EDIFICIOS SITUADOS EN LOS ALREDEDORES DE LA CIUDAD DE MADRID

1.- El palacio arzobispal de Aldovea (San Fernando de Henares, Madrid).....	p. 210
1.1.- Cotejo del planos RBG/P-48 con el edificio actual	p. 213
1.2.- Notas bibliográficas y documentos	p. 214
2.- El palacio arzobispal de Alcalá de Henares (Madrid).....	p. 215
3.- El palacio de Riofrío (Segovia)	
3.1.- Planos y dibujos	p. 217
3.2.- El proyecto	p. 217
3.3.- La contrata y la compañía de asentistas.....	p. 219
3.4.- La intervención de Vigilio Rabaglio (febrero de 1752-enero de 1753).....	p. 222
3.5.- Notas bibliográficas	p. 226
4.- El Real Sitio de Aranjuez (Toledo).....	p. 229
5.- La catedral de los santos María y Julián de Cuenca: los estucos de la capilla mayor.....	p. 231

IV.- PLANOS IDENTIFICADOS CON EDIFICIOS RELIGIOSOS O CIVILES SITUADOS EN EL EXTRANJERO

1.- La iglesia de la Cartuja de Pavía.....	p. 238
2.- El plano RBG/P-48: el <i>grotto</i> (bodega) de los Rabaglio en Gandria.....	p. 239
3.- El plano ASB, FR, n. 56: el proyecto para la muela de la almazara de Gandria	p. 240

V.- PLANOS DE EDIFICIOS NO IDENTIFICADOS

1.- El proyecto de arquitectura de Ferdinando Reyff.....	p. 241
--	--------

CONCLUSIONES.....	p. 242
-------------------	--------

PARTE III

I.- BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES.....	p. 257
---------------------------------	--------

a.- Catálogos de exposiciones	p. 287
-------------------------------------	--------

II.- ABREVIATURAS.....	p. 291
------------------------	--------

PRÓLOGO

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid dio a conocer en 1997 su fondo de dibujos y documentos Rabaglio en la exposición *Arquitecturas y ornamentos barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid*. El mismo material se presentó al año siguiente en la Pinacoteca Züst de Rancate, en el cantón Ticino (Suiza), la región de donde es originaria la familia Rabaglio. En 2010, trece años más tarde, se prevé publicar en Suiza el inventario de otro fondo de dibujos y documentos, también procedente de la familia Rabaglio, que había sido depositado en 2001 en el Archivio di Stato de Bellinzona, capital del Ticino. Los fondos conservados en Madrid y en el Ticino constituyen en su totalidad un corpus homogéneo, tanto por lo que se refiere a su cronología, datable entre 1735 y 1760, como por su tipología: su desmembramiento fue el resultado de la casualidad. Los hermanos Rabaglio, Vigilio (1711-1800) y Pietro (1721-1799), el mayor arquitecto y constructor, el segundo estucador -dos profesiones que no suelen dejar huellas documentales-, nacieron y murieron en Gandria, en el Ticino; allí, en la casa familiar, se conservó el conjunto del material durante dos siglos. Los documentos identificados se adscriben casi exclusivamente a la actividad de los dos maestros durante el ventenio que transcurrieron en Madrid y alrededores en los años centrales del Setecientos. Merece la pena, como primer paso, resumir las circunstancias que llevaron al conocimiento del corpus Rabaglio y el camino inusual por el que este material salió a la luz.

Gandria es un pueblo situado a orillas del Lago Ceresio, compartido entre Suiza e Italia; desde la vecina ciudad de Lugano a Gandria se tarda unos 15 minutos en barco, único medio de comunicación entre las localidades ribereñas hasta 1930. La casa Rabaglio es una de las más bellas del lugar. El edificio, reformado a mediados del siglo XVIII por Vigilio y Pietro, se remonta a 1605 según la fecha inscrita en la fachada principal junto a una estatua de la Virgen con niño, enmarcada en un nicho con cabezas de ángeles y escudo. Aunque no se ha localizado el inventario de bienes, se sabe que los herederos Rabaglio conservaban, además de libros, grabados, dibujos, planos y manuscritos, una serie de muebles y cuadros de temática religiosa -de probable origen español-, paisajes y escenas alegóricas; sorprendentes en un pueblo diminuto como Gandria eran sin duda los tres retratos que decoraban el salón de la casa familiar: Felipe V, Isabel de Farnesio, y el hijo menor de ambos, el infante cardenal Luis Antonio; las pinturas habían sido probablemente donadas a Vigilio Rabaglio durante su estancia en

España en reconocimiento a los servicios prestados para la corona. Los bienes de la familia Rabaglio fueron custodiados en Gandria hasta que en torno a 1960 Constantino Rabaglio vendiera el edificio y transfiriera objetos y documentos a su nueva residencia en Coira, capital de otro cantón suizo, los Grisones.

El material conservado por Constatino fue a su vez desmembrado: una parte, que comprende papeles y un retrato de Vigilio, permanece en manos de los herederos, en particular de Guido Rabaglio, hijo de Constantino; otro conjunto de papeles, libros y una veintena de pinturas fue cedido a un anticuario suizo, al que el Estado español compró en 1994 un lote documental de 460 piezas; esta documentación, entonces guardada en dos carpetas de cuero forrado, es la que se conserva en el Gabinete de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y se expuso en 1997. El catálogo de aquella exposición contiene cuatro artículos que sitúan a grandes rasgos en el espacio y en el tiempo las vidas de Vigilio y Pietro Rabaglio¹. Mi primera aproximación al tema se recoge en uno de los artículos de dicho catálogo: un estudio sobre la biografía de Vigilio Rabaglio en los períodos en los que no estuvo en España; en la versión italiana del catálogo completé las noticias biográficas conocidas sobre los dos hermanos con las proporcionadas por un testimonio o memoria escrito por Pietro, conocido hoy sólo a través de un resumen publicado en Suiza en 1922; esta fuente se puede considerar como fiable ya que las noticias que contiene en su mayoría han sido comprobadas con documentos de archivo².

La peculiaridad del material conservado en Madrid fue señalada tanto en España como en Ticino: en España porque constituía una nueva e inesperada fuente documental que enriquecía los conocimientos sobre el panorama histórico y artístico de la capital en los años centrales del Setecientos, y de hecho fueron varios los estudiosos que supieron aprovechar de inmediato los dibujos para ampliar la información sobre la intensa actividad edificatoria del reinado de los primeros Borbones³. En el Ticino el interés se

¹ *Arquitecturas y ornamentos barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Bonet Correa, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1997.

² S. SUGRANYES, “Vigilio Rabaglio, un arquitecto del Ticino”, en *Arquitecturas y ornamentos barrocos*, cit., pp. 41-69; “Vigilio e Pietro Rabaglio di Gandria”, en *Arquitecturas y ornamentos barrocos*, cit., edición italiana del catálogo con los artículos que acompañan el inventario de los dibujos, pp. XV-XXVI.

³ Cfr. J. L. SANCHO GASPAS, “El Palacio Real Nuevo, su decoración interior y su reflejo en Riofrio”, en *Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza 1746-1759*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Bonet Correa y B. Blasco Esquivias, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 2002, pp. 91-107; *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, catálogo de la exposición, a cargo de D. Rodríguez Ruiz, Madrid 2000, pp. 315-316, fichas a cargo

focalizó en otra dirección: el material permitía aumentar sustancialmente los conocimientos sobre dos exponentes de la tradición migratoria de los maestros de la construcción originarios de la zona de los lagos lombardos que, armados con una sólida formación, ejercieron su arte, lejos de la patria, en varios centros políticos y religiosos europeos. Se trata de una característica que ha definido la cultura del Ticino. Y en este caso los dos maestros desarrollaron su actividad en España, un país que no era meta tradicional para los profesionales de la zona.

En 2001, quizá como consecuencia de la iniciativa madrileña, pero de forma inesperada, apareció en el Ticino un material procedente de otra descendiente de la familia, Francesca Balmelli-Rabaglio: se trata de una decena de pinturas, después depositadas en el Museo d'Arte de Mendrisio, una localidad cercana a Lugano, y del conjunto de 154 dibujos y grabados donados al Archivio di Stato de Bellinzona, que también conserva microfilmados los diseños no catalogados que aún permanecen en manos de la familia Rabaglio. Al igual que las piezas del fondo de dibujos de Madrid, se trata de un material variado que documenta en particular la actividad de Pietro y Vigilio en España. Por invitación de la dirección del Archivio di Stato me encargué de catalogar el material; lo hice siguiendo los mismos criterios adoptados para el fondo de Madrid y los dí a a conocer en líneas generales en un artículo publicado en 2002 con cinco ilustraciones, en el que subrayé la afinidad tipológica entre los dos fondos y puse en evidencia las novedades y los elementos que completaban las informaciones sobre la biografía de los Rabaglio⁴.

El fondo conservado en el Archivio di Stato de Bellinzona permanece inédito en su totalidad; en 2010, por iniciativa del prof. Carlo Agliati, director del archivo suizo, y de acuerdo con las exigencias del programa de publicaciones de dicha institución, está prevista la incorporación íntegra de mi catálogo en el marco de una obra conjunta titulada *Mastri d'arte del lago di Lugano alla corte dei Borboni di Spagna. Il fondo Rabaglio di Gandria, sec. XVIII*. El inventario de los dibujos conservados en Bellinzona, acompañado de la reproducción de todos ellos, aparecerá con una serie de artículos de investigadores españoles, suizos e italianos que encuadran a los Rabaglio en

de D. Rodríguez Ruiz; M. TORRIONE, "Isabel de Farnesio en el Palacio Viejo del Duque de Osuna: 1746-1747", *Archivo Español de Arte*, 287, 1999, pp. 243-262; S. SUGRANYES, "El proyecto de Santiago Bonavia y la construcción de la iglesia de San Justo y Pastor de Madrid (1739-1754)", *Madrid, revista de arte, geografía e historia*, núm. 3, 2000, pp. 529-566 y núm. 4, 2001, pp. 279-313.

⁴ S. SUGRANYES, "Vigilio e Pietro Rabaglio architetti e stuccatori di Gandria in terra di Spagna (XVIII secolo)", *Bollettino Storico della Svizzera Italiana*, serie novena, volumen CV, fascículo II, 2002, pp. 455-466.

el contexto histórico local de Gandria, en la tradición migratoria de los maestros de arte de los lagos lombardos, y en el panorama artístico y arquitectónico de la corte madrileña; esta publicación prevista incorpora un artículo mío sobre la trayectoria profesional de Vigilio y Pietro en España.

En la tesis que aquí presento se recoge el conjunto de mis investigaciones en torno a los Rabaglio y al fenómeno migratorio de Lombardía y del Ticino hacia Turín, entonces capital de la nueva arquitectura, y de allí hacia España; estas investigaciones, inéditas en gran parte, me han permitido realizar la catalogación citada. Aunque se hayan dado a conocer sucesivamente en fechas distintas, la tipología de los dibujos del fondo conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es análoga a la del material del Archivio di Stato de Bellinzona; como se ha dicho, la principal característica del corpus Rabaglio dividido entre el Ticino y Madrid consiste precisamente en la complementaridad del material, que en mi tesis estudio como una unidad puesto que el desmembramiento, como se ha visto, es resultado de un conjunto fortuito de circunstancias.

El corpus Rabaglio está subdividido entre planos de arquitectura, dibujos de ornamentos, bocetos, estarcidos y academias. Éstas últimas ilustran el necesario y habitual ejercicio practicado por los arquitectos, estucadores y pintores; los estarcidos, los bocetos y los dibujos de ornamentos remiten más bien al trabajo del estucador.

A la hora de iniciar el estudio de identificación y datación del material he seguido el hilo conductor de los planos de arquitectura; éstos constituyen la estructura que permite escribir la historia del edificio y reconstruir el íter profesional de quienes han dirigido su realización. El corpus Rabaglio comprende en total 127 dibujos de arquitectura, de los que he identificado 98; 95 de ellos corresponden a monumentos de Madrid y alrededores; los restantes son un dibujo de la cartuja de Pavía, referido al período de formación de Vigilio, y dos proyectos relativos a dos edificios situados en Gandria. La investigación en torno a las arquitecturas ha permitido también reconstruir el tejido conectivo del ambiente frecuentado por Vigilio y Pietro Rabaglio en España. Estas nuevas informaciones consienten aumentar, ponderar y, cuando es el caso, corregir, el contenido de mis precedentes estudios publicados.

La investigación se ha desarrollado paralelamente en España y en el Ticino. Los planos de arquitectura se han considerado en su conjunto, tanto los conservados en Madrid, como en Bellinzona. Los dibujos catalogados en la sección de arquitectura se han identificado, agrupado en monumentos civiles y eclesiásticos, ya sea existentes, ya

desaparecidos y, en base a la bibliografía y a los documentos de archivo encontrados, se han circunscrito en el contexto de cada construcción y en una realidad temporal y geográfica. Cuando ha sido el caso, como por lo que respecta al palacio del Buen Retiro, al de los Afligidos o a la iglesia de los santos Justo y Pastor, se han podido relacionar dibujos de ornamentos y bocetos con los planos de arquitectura, lo que permite ilustrar el estilo y la decoración de los edificios. En el caso de un monumento, el de la capilla mayor de la catedral de los santos María y Julián de Cuenca, los ornamentos y bocetos constituyen los únicos documentos gráficos que atestiguan el trabajo realizado, en este caso por Pietro Rabaglio. Como rara vez las piezas del corpus Rabaglio remiten expresamente a una obra, una parte significativa de mi investigación ha consistido en identificarlas y atribuirles a un monumento a través de un exhaustivo análisis de la documentación de archivo y la bibliografía que conciernen a cada plano.

Mi tesis se presenta en dos volúmenes; en el primero se encuentran la introducción al estudio y el aparato crítico referido a los planos de arquitectura del corpus Rabaglio. En la introducción he expuesto las características de la emigración artística desde el Ticino hacia España, pasando por Turín, así como las biografías pormenorizadas de Vigilio y Pietro Rabaglio, que cubren por un lado su actividad en Madrid y alrededores entre los años 1737 y 1760, analizada mediante un gráfico que muestra la simultaneidad de varias obras en cada etapa, y por otro lado los años anteriores y posteriores a la estancia española. En la introducción expongo también el perfil de los valedores de los Rabaglio en España, en particular el marqués Aníbal Scotti, sobre el que he recogido documentos inéditos en Piacenza, su patria natal, y Santiago Bonavia, referente profesional de Vigilio Rabaglio.

El aparato crítico referido a los planos de arquitectura, que constituye el grueso de la investigación, se ha dividido en cuatro secciones: la primera y más voluminosa recoge el estudio de todos los planos del corpus Rabaglio referidos a edificios religiosos y civiles de la ciudad de Madrid, ya sean existentes o desaparecidos; la segunda sección reúne el estudio de los planos referidos a monumentos ubicados en los alrededores de la capital, y la tercera reúne los planos identificados con edificios situados en Italia. Las piezas que no se han identificado con ningún edificio, pero que pueden corresponder a proyectos académicos, como en el caso de los dibujos relacionados con el romano Ferdinando Reyff, se han agrupado en la sección cuarta.

Las cuatro secciones se han dividido en capítulos referidos a cada uno de los edificios identificados, en los que se agrupan los planos correspondientes y en los que se

recoge la bibliografía sobre el tema; en base a la documentación de archivo se estudia el proceso de construcción de cada edificio analizando y datando los planos, e identificando en su caso la intervención de Vigilio y Pietro Rabaglio en la obra. El estudio más o menos pormenorizado de cada proceso constructivo ha dependido de la documentación de archivo encontrada en cada caso, más completa por ejemplo por lo que se refiere a la fábrica de la iglesia de los santos Justo y Pastor de Madrid o al apartamento del infante cardenal Luis Antonio de Borbón en el palacio del Buen Retiro. En éste último caso, el desarrollo de los trabajos se ha sistematizado en una cronología esquemática de la construcción gracias a las abundantes y detalladas informaciones de archivo referidas a la misma, cuya lectura habría resultado tediosa expuesta de forma discursiva. No se trata de una somera descripción de la construcción: considero indispensable el conocimiento profundo del proceso arquitectónico de cada obra, antes de cualquier otro estudio del monumento, también de tipo estilístico. Algunas informaciones de contenido se han incluido en las notas a pie de página con objeto de no aburrir al lector.

El segundo volumen está pensado para ser consultado contemporáneamente al primero. Se trata del catálogo completo de los planos de arquitectura y de los dibujos de ornamentos del corpus Rabaglio a los que se hace referencia en el trabajo. Estos planos se han catalogado siguiendo unos criterios descriptivos uniformes, detallados al principio del catálogo. Con objeto de facilitar la consulta, los planos han sido ordenados siguiendo el mismo esquema de secciones y capítulos referidos a cada edificio o monumento contenido en el primer tomo.

* * *

En su conjunto los planos de arquitectura estudiados ilustran el trabajo de Vigilio Rabaglio en España como el de un típico constructor de la primera mitad del siglo XVIII, que como tal realiza y da consistencia material a ideas y directrices de otros. La obra arquitectónica implica para su realización la intervención de un cierto número de colaboradores altamente cualificados, arquitectos-constructores con poder de decisión, que hacen un trabajo colectivo junto al proyectista o ideador. La figura de Vigilio Rabaglio se enmarca en este tipo de planteamiento donde el proyectista, lejos de actuar como un creador aislado, se rodea de profesionales que inciden significativamente en el procedimiento constructivo de las obras o, tratándose del

hermano menor Pietro, aportan un saber técnico y artístico esencial para un estilo de decoración.

Este estudio es el punto de partida de otras investigaciones futuras. Yo misma he tenido la oportunidad de recoger a lo largo de mi estudio informaciones sobre numerosos otros conterráneos de los Rabaglio que trabajaron en las obras borbónicas españolas en los mismos años y que se pueden encuadrar en el fenómeno masivo de emigración artística en los años centrales del Setecientos, desde el Ticino y la Lombardía, a través de Turín, hacia España.

Al término de este trabajo quisiera agradecer la ayuda prestada por las siguientes personas: en Suiza, Carlo Agliati, director del Archivio di Stato de Bellinzona, que me ofreció la oportunidad de catalogar los dibujos del fondo Rabaglio allí conservado y Giulio Foletti, quien desde el Ufficio dei beni culturali del Cantone Ticino me dio a conocer los documentos del fondo Rabaglio; en España, José Luis Sancho Gaspar, investigador del Patrimonio Nacional, al que he podido recurrir en el caso de los planos referidos al Palacio Real de Madrid y la profesora Rosario Scrimieri, quien ha seguido de cerca mi trabajo y me ha proporcionado útiles consejos. Mi agradecimiento más sincero va sobre todo dirigido a mis directores de tesis, Antonio Bonet Correa y Beatriz Blasco Esquivias, por el tiempo y la dedicación prestados a lo largo de los años a mi trabajo. Por último, quisiera dedicar este estudio a mi familia, a mi marido y a mis hijas y en particular a mis padres, cuyo incondicional apoyo ha contribuido sustancialmente a la realización de mi investigación.

Madrid, abril de 2010

PARTE I.- INTRODUCCIÓN Y BIOGRAFÍAS DE VIGILIO Y PIETRO

RABAGLIO

I.- INTRODUCCIÓN

1.- Estado de la cuestión bibliográfica

Esta reseña recoge cómo se menciona a Vigilio y Pietro Rabaglio en la bibliografía española e italiana y en particular los estudios que les dedican un espacio significativo. Por lo que respecta a las referencias bibliográficas puntuales que conciernen a la actividad de los dos hermanos y a las obras en las que trabajaron, éstas están recogidas junto a la documentación en los capítulos de este trabajo referidos al estudio de los planos del fondo Rabaglio.

En general, se puede afirmar que en España el nombre de Vigilio Rabaglio emerge a lo largo de los estudios sobre los monumentos más representativos de la primera mitad del Setecientos. En ámbito italiano, en cambio, su nombre se relaciona con el de un arquitecto emigrante cuya actividad, más o menos conocida, se desarrolló en España. En ambos casos, la figura de Pietro Rabaglio se cita de pasada y permanece en un segundo plano.

En la bibliografía española, Eugenio Llaguno y Amirola es el primero que dedica a Vigilio Rabaglio una entrada de su repertorio, prestándole de este modo una mayor atención que la que reserva para la gran mayoría de los colegas arquitectos italianos coetáneos⁵. Destaca, sin más precisiones, su quehacer al servicio de la reina viuda Isabel de Farnesio y su proyecto del palacio Riofrío, trazado por Vigilio, pero no construido. A Llaguno se remonta también el tópico, recurrente en la bibliografía posterior y reciente, que juzga la presencia del contingente italiano en las Obras Reales durante el segundo tercio del siglo XVIII como un favoritismo impuesto por la reina italiana Isabel de Farnesio en detrimento del gremio de profesionales autóctonos de igual talante e injustamente apartados.

⁵ E. LLAGUNO Y AMIROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, ed. ilustrada y acrecentada con notas, adiciones y documentos por Agustín Ceán Bermúdez, 1829, 4 vols., ed. facsímil, Turner, Madrid 1977. Para Vigilio Rabaglio: vol. 4, p. 229. Vigilio Rabaglio no aparece entre los arquitectos citados por A. Ceán Bermúdez (*Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomos I-IV, 1800, edición facsímil con prólogo de M. Morán Turina, Madrid 2001).

Treinta años después, en 1867, José Caveda Nava dirige una mirada más ponderada y con mayor perspectiva histórica, tanto hacia los monumentos de épocas anteriores como hacia los extranjeros traídos a España por Felipe V y Fernando VI. Vigilio Rabaglio, uno de los pocos nombres citados por Caveda junto a los de Bonavia, Frascina, Carlier, Procaccini, Subissati, Sermini y Bonavera, se inscribe en el grupo de seguidores más o menos cualificados de Juvarra y Sacchetti que, junto a ellos, contribuyeron a implantar en nuestro país un nuevo estilo basado en los principios de la arquitectura greco-romana. El palacio de Riofrío, con el que se relaciona al arquitecto, destaca por su agradable regularidad y se enmarca en esa tendencia arquitectónica más depurada e importada desde fuera⁶. Esa misma uniformidad de las fachadas es la que resalta Pedro C. Sorribes en 1924 en su descripción del edificio proyectado por Vigilio Rabaglio, tras su visita con la Sociedad Española de Excursiones⁷.

En 1972, al cabo de medio siglo, Carlos Sambricio recupera y reseña un documento del archivo de la Real Academia de San Fernando que contiene el reconocimiento de la actividad desarrollada por Vigilio Rabaglio al servicio de Felipe V, Isabel de Farnesio y el infante don Luis⁸. El documento, fechado en noviembre de 1759, un año antes de la salida definitiva de España del arquitecto, resume el trabajo realizado por éste identificando algunas de sus obras, en particular el teatro de los Caños del Peral y la iglesia de los santos Justo y Pastor de Madrid. Del hermano Pietro, en cambio, sólo se afirma que era estucador.

Con Yves Bottineau la presencia de los extranjeros en las Obras Reales se considera desapasionadamente y adquiere el perfil y la consistencia de dato histórico. Este investigador hace por primera vez un recuento de los apellidos italianos citados en los fondos que documentan las obras reales, sugiriendo una idea cuantitativa del fenómeno de la inmigración artística. Intrigado por esta realidad, el autor visita personalmente la tierra de origen de estos italianos y en particular la región suiza del Canton Ticino que bordea el lago de Lugano. Así quedan fijadas las características de

⁶ J. CAVEDA NAVA, *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes de España desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*, 2 vols., Imprenta de Manuel Tello, Madrid 1867.

⁷ P. C. SORRIBES, “Excursión a Ávila, Segovia, Riofrío y La Granja”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones: arte, arqueología, historia*, n. 32, 1924, pp. 184-193.

⁸ C. SAMBRICIO, “Vigilio Rabaglio, arquitecto de los Caños del Peral”, *Archivo Español de Arte*, vol. 45 (1972), pp. 321-322.

la biografía tanto de Vigilio Rabaglio como de Pietro, incluidas las fechas esenciales de su nacimiento hasta su muerte extraídas de la bibliografía de ámbito italiano⁹.

Francisco José de la Plaza continúa en la misma línea trazada por Y. Bottineau y profundiza en una obra, la del Palacio Real Nuevo, que concentró al grueso de los italianos, y entre ellos a los más capacitados, entre 1737 y 1760. El estudioso describe a estos extranjeros en un ambiente de trabajo y, a través de los documentos, define los cargos, las tareas y las responsabilidades que desempeñaron en la obra. Vigilio Rabaglio es uno de los cuatro arquitectos subalternos responsables de la construcción y de la dirección de la fábrica, en cuyo contexto se enmarca también la actividad de su hermano estucador Pietro.

La bibliografía italiana que hace referencia a Vigilio y Pietro Rabaglio se inaugura en 1898, cuando, para conmemorar el primer centenario de la independencia del cantón Ticino, se organiza en Lugano una exposición que exhibe todo aquello que a ojos de los ciudadanos tesineses puede dar lustro a su propia tierra. Entre el material catalogado, los organizadores dedican un espacio a las glorias indiscutidas de la patria, los artistas tesineses: en dos de los locales de la muestra se exponen las fotografías de obras arquitectónicas y escultóricas procedentes de toda Europa junto a varios bustos, retratos y grabados. Entre los Maderno, Carloni, Fontana, Borromini, Longhena, Albertolli y otros muchos encuentra sitio el retrato de Vigilio Rabaglio, que acompaña a varios dibujos.

El canónico Pietro Vegezzi, cronista de la exposición, da las primeras informaciones biográficas que parecen recogidas de una fuente oral. Vigilio Rabaglio, natural de Gandria, trabaja en España al servicio de Felipe V, de Isabel de Farnesio y del infante cardenal don Luis que, en señal de estima, donan su propio retrato al arquitecto, al que se atribuyen generosamente los palacios del Buen Retiro y de San Ildefonso. Vegezzi rescata el nombre de Rabaglio del olvido en el que había caído en su patria, pero no fuera de sus fronteras, porque sus obras, dice, “figurarono e figurano a tutt’oggi nelle varie pinacoteche d’Italia”. En estas observaciones emerge una ambigüedad, que persiste hoy todavía, acerca de la paternidad de los dibujos “delle

⁹ Y. BOTTINEAU, *L’art de cour dans l’Espagne de Philippe V (1700-1746)*, “Bibliothèque de l’École des Hautes Études Hispaniques”, fasc. XXIX, Bordeaux 1962, consultado en su edición española: *El arte en la corte de Felipe V (1700-1746)*, trad. a cargo de M.C. Martín Montero, Fundación Universitaria Española, Madrid 1986.

grandi opere murarie state eseguite nella Spagna da Vigilio e Pietro Rabaglio (...) eccellenti architetti e stuccatori”, atribuidos sin discriminación a los dos hermanos¹⁰.

De aquí en adelante los Rabaglio aparecen recogidos en los compendios dedicados a los artistas y *maestri d'arte* del Ticino; G. Bianchi tiene el mérito de relacionar a Vigilio con el nombre de otros tesineses que bajo su “influyente protezione” trabajaron en España. Pietro Rabaglio es uno de ellos y las informaciones que lo conciernen son mucho más precisas y amplias que las referidas a su hermano¹¹. En 1908 ambos aparecen entre los artistas suizos¹² y Massimo Guidi los recuerda entre los artistas tesineses¹³. U. Thieme y F. Becker también dedican una entrada de su repertorio a Vigilio y Pietro Rabaglio¹⁴, al igual que lo hace años más tarde M. Pfister¹⁵. La última obra que cita brevemente a los dos hermanos es el compendio de Aldo Crivelli. El autor ordena los artistas cronológicamente y según el país en el que han dejado una huella. En el capítulo dedicado a España se cuentan una sesentena de nombres de los que cerca la mitad pertenece significativamente al siglo XVIII¹⁶.

En 1937 se comienzan a publicar las primeras investigaciones de archivo de Luigi Brentani, que tocan de refilón también a los Rabaglio. Es en este nuevo instrumento de trabajo donde se encuentran las principales informaciones que los conciernen¹⁷. Gracias a Brentani, Yves Bottineau logra relacionar al Vigilio y al Pietro Rabaglio de los documentos españoles con los de los papeles tesineses.

¹⁰ P. VEGEZZI, *Sulla prima esposizione storica in Lugano, in occasione delle feste centenarie dell'indipendenza ticinese 1798-1898. Note e riflessi*, Tipografia e Libreria vescovile di Giovanni Grassi, Lugano 1898, vol. I, pp. 83-84.

¹¹ G. BIANCHI, *Gli artisti ticinesi. Dizionario biografico*, Libreria Bianchi, Lugano 1900, pp. 164-166.

¹² AA.VV., *Schweizerischer Künstler Lexikon*, Frauenfeld 1908, vol. III, p. 584. C. Brun, autor de la entrada, recoge lo expuesto por G. Bianchi.

¹³ M. GUIDI, *Dizionario degli artisti ticinesi*, Roma 1932, pp. 240-241.

¹⁴ THIEME, U., BECKER, F., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler: von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 voll., Leipzig 1907-1950, edición revisada por H. Vollmer, Leipzig 1992, vol. 27, p. 534.

¹⁵ M. PFISTER, *Repertorium der Tessiner Künstler, der vergessene grösste kulturbeitrag der Schweiz an Europa*, Rapperswil 1994.

¹⁶ A. CRIVELLI, *Artisti ticinesi in Europa. Germania, Danimarca, Inghilterra, Olanda, Belgio, Svizzera, Francia, Spagna*, Locarno 1970; el capítulo referido a España se encuentra en las pp. 93-102.

¹⁷ L. BRENTANI, *Antichi maestri d'arte e di scuola delle terre ticinesi. Notizie e documenti*, voll. I-IV, Como 1937-1941; vols. V-VII, Lugano 1954-1963. La obra no tiene índice onomástico, pero la laguna ha sido colmada por M. PFISTER, “Repertorio onomastico di “Antichi maestri d'arte e di scuola delle terre

Queda por citar una última fuente de información referida a los dos hermanos Rabaglio, peculiar porque se trata de un documento de carácter privado. De hecho los herederos de la familia conservaban en Gandria unos papeles, cuya existencia ya atestiguaban Brentani y Bianchi¹⁸. Uno de esos documentos era una memoria escrita por Pietro Rabaglio, hoy perdida. Este documento es el que resumió Adolf Saager en una breve biografía de los dos hermanos Rabaglio publicada en 1922¹⁹. Las noticias expuestas por Saager son una fuente de información única que ayuda a colmar lagunas por lo que respecta a la biografía y a la actividad de los dos Rabaglio y consiente reconstruir la compleja personalidad de Vigilio Rabaglio.

En el año 1997 las dos perspectivas, española e italiana, se reúnen y Vigilio y Pietro Rabaglio pasan a un primer plano con la exposición *Arquitecturas y ornamentos barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid*. Aprovechando la publicación de los dibujos del fondo Rabaglio de la Real Academia de San Fernando, se hace el punto de la situación con una serie de estudios biográficos y referidos a los cambios establecidos en la organización y la dirección de las obras reales, y en particular en la Junta de Obras y Bosques, con el advenimiento de Felipe V²⁰.

Antonio Bonet Correa ilustra la actividad de Vigilio Rabaglio como arquitecto al servicio de la reina viuda Isabel de Farnesio y de su hijo el infante cardenal don Luis²¹. Beatriz Blasco Esquivias incide en la reafirmación de la autoridad del monarca en las Obras Reales, promovida principalmente a través de la construcción del Palacio Real de Madrid²². Ascensión González Serrano, por su parte, documenta la actividad española conocida de Vigilio Rabaglio, en particular en la fábrica del Palacio Real Nuevo y en el

ticinesi. Notizie e documenti” di Luigi Brentani”, *Bollettino Storico della Svizzera Italiana*, XCV, 1987, pp. 1-20.

¹⁸ L. BRENTANI, *Antichi maestri d’arte*, op. cit., vol. V, pp. 341-342.

¹⁹ A. SAAGER, “Ein berühmtes tessiner künstlerbrüderpaar”, *Tessiner Blätter-Rivista Ticinese*, 1922, pp. 116-120, 125-126. También M. GUIDI remite explícitamente a la memoria de Pietro en el artículo “I Rabaglio”, *Corriere del Ticino*, 25 novembre 1949.

²⁰ *Arquitecturas y ornamentos barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Bonet Correa, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1997. La exposición itineró sucesivamente hasta el Ticino, donde se expuso en la Pinacoteca Züst de Rancate; una parte de la edición del catálogo contiene un anexo con los textos traducidos al italiano.

²¹ A. BONET CORREA, “Vigilio Rabaglio: arquitecto de la reina viuda doña Isabel de Farnesio y del infante cardenal don Luis Antonio de Borbón”, en *Arquitecturas y ornamentos barrocos*, op. cit., pp. 15-37.

²² B. BLASCO ESQUIVIAS, “Monarquía y arquitectura: la reforma de las obras reales y la construcción del Palacio Real Nuevo”, en *Arquitecturas y ornamentos barrocos*, op. cit., pp. 73-89.

de Riofrío²³. Mi aportación al catálogo consistió en ampliar las biografías de Vigilio y Pietro en los períodos anterior y posterior a su venida a España; una particular atención fue la que dediqué a insertar a los dos maestros en la historia de la emigración artística del Ticino, un aspecto de la cultura particularmente estudiado por los investigadores tesineses y norteamericanos²⁴.

²³ A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio en la construcción del Palacio Nuevo de Madrid y en otras obras”, en *Arquitecturas y ornamentos barrocos*, op. cit., pp. 93-119.

²⁴ S. SUGRANYES, “Vigilio Rabaglio, un arquitecto de Gandria”, op. cit., pp. 41-69. Como he dicho, a la hora de editar los textos del catálogo en italiano, adapté mi artículo para el público del Ticino y en particular añadí las noticias que A. Saager extrae de la memoria de Pietro Rabaglio (cfr. “Vigilio e Pietro Rabaglio di Gandria”, op. cit.).

2.- Características de la emigración artística y su reflejo en España

Vigilio y Pietro Rabaglio son dos típicos representantes de los *maestri* o *mastri d'arte* migrantes de la primera mitad del Setecientos, es decir, los profesionales originarios de la cuenca de los lagos subalpinos y en particular del Ticino cualificados en todos los oficios que atañen a la construcción y a la decoración de edificios. Sus biografías no se pueden desligar del ambiente social, económico y artístico en el que nacieron, se formaron y vivieron la mayor parte de su existencia, así como tampoco se pueden aislar del conjunto de artistas y maestros que, como los Rabaglio, procedían de la misma región geográfica y trabajaron en las Obras Reales madrileñas en los años centrales del siglo XVIII. Los Bordoni, Taddei, Lezzeni, Tami, Verda, Rusca, Frasca o Fraschina, entre otros, son nombres de los que sólo se conocen las horas trabajadas y pagadas y que vemos desplazarse en los documentos referidos al Palacio Real Nuevo, al palacio del Buen Retiro y a los Reales Sitios de Aranjuez, San Ildefonso o Riofrío. Los estudiosos recuerdan a algunos de estos maestros que dejaron huella propia en planos, proyectos o documentos escritos, pero en la mayoría de los casos su quehacer se confunde en el trabajo colectivo en torno a un dibujo.

Antes de abordar las biografías de Vigilio y Pietro Rabaglio, conviene trazar un marco de referencia en el que situar su origen y sus vidas, porque la presencia de una población emigrante numerosa y en continuo movimiento ha sido una característica distintiva del Ticino que ha determinado su economía y cultura a lo largo de todo el Antiguo Régimen. Al mismo tiempo, este planteamiento supone también presentar un marco geográfico e histórico que ilumina a todos esos nombres sin rostro que contribuyeron a la reforma de las obras reales españolas promovida por los primeros Borbones.

Las condiciones naturales y geográficas del Ticino, un territorio pequeño, en algunas zonas apenas cultivable y densamente poblado, explican entre otras razones la emigración profesional como factor de equilibrio de las sociedades tradicionales. La pobreza de recursos naturales de los valles alpinos obliga a sus habitantes a encontrar nuevas salidas mediante la emigración y a dirigirse hacia nuevos mercados. De aquí deriva una apertura no sólo económica, sino también social y cultural. Ahora bien, sin

caer en la tesis que ve en la región de los lagos lombardos una mítica “terra d’artisti”²⁵, se puede afirmar que los emigrantes, y en modo particular los profesionales de la construcción, tuvieron una parte activa en la evolución económica, y por lo tanto cultural, de distintas partes de Europa. Exportar trabajo e ingenio suponía ver y aprender cosas nuevas, que se importaban y se reexportaban a otros destinos de trabajo. La emigración reforzó así la creación cultural. Lejos de cualquier inmovilismo y aislamiento, el arco alpino se configuró como un área de confrontación con otras culturas, continuamente dividida entre un deseo de conservación e innovación, entre rechazo y aceptación de las novedades²⁶.

Los habitantes del Ticino emigraron no sólo por motivos económicos, sino también como mano de obra artesanal altamente cualificada, requerida en ciudades y en círculos poderosos. El hecho de emigrar constituye un hábito mental, una tradición arraigada en la población y una elección voluntaria no necesariamente motivada por la obtención de ganancias más elevadas. La práctica migratoria atañe a los oficios artísticos ligados a la construcción de edificios, pero también a un amplio abanico de trabajos más humildes y marginales ejercidos mayoritariamente en contextos urbanos. Por lo general, las zonas alpinas y de pastos proporcionaban emigrantes del sector servicios y comercial de tipo estacional, mientras que desde las tierras meridionales de lagos y colinas venían más bien los profesionales de todas las especialidades de la construcción, arquitectónicas y decorativas.

Los *maestri d’arte*, también llamados *maestri della pietra*, eran profesionales cualificados y especializados, arquitectos, albañiles, marmolistas, estucadores, escultores, pintores o ladrilleros que, organizados en grupos denominados *maestranze* y con sus aprendices, se trasladaban desde el área lombarda para trabajar en el extranjero. Domenico Fontana, Carlo Maderno y Francesco Borromini son ejemplos preclaros de artistas emigrantes merecidamente ensalzados en su tierra y cuya excelencia se atribuía otrora al “nostro bel cielo (che) ispiró moltissimi a composizioni belle e grandiose”²⁷.

²⁵ S. FRANSCINI, *La Svizzera Italiana*, vols. I-III, Ruggia e Comp., Lugano 1837-1840; edición facsímil en IV vols. a cargo de Virgilio Gilardoni, Casagrande, Bellinzona 1987; la cita en el texto se encuentra en la introducción al apartado de las bellas artes (vol. I, p. 396).

²⁶ L. PEDRINI STANGA, *I Colomba di Arogno*, Fidia edizioni d’arte, Lugano 1994, pp. 13-15.

²⁷ S. FRANSCINI, *La Svizzera Italiana*, op. cit., vol. I, p. 396.

Recientes estudios han propuesto una revisión crítica del entero fenómeno de la emigración artística profesional desde el Ticino, evidenciando una serie de factores interactuantes que configuran una mentalidad peculiar, una cultura propia: los motivos o las razones que llevan a emigrar, la transmisión endogámica del oficio de generación en generación, la formación profesional puntera y el desempeño de la actividad lejos de la patria con retornos periódicos al país de origen, donde los artistas emigrantes transcurren los últimos años de vida²⁸.

Un estereotipo enraizado en la tradición literaria es el del carácter individualista, espontáneo y esporádico de la emigración artística. La reciente crítica historiográfica ha demostrado sin embargo, entre sus rasgos distintivos, tanto la larga duración como la continuidad y la organización colectiva del trabajo. El dilatado ejercicio del arte constructivo más allá de las fronteras de las comunidades alpinas transformó a los *mastri d'arte* en auténticos profesionales de la emigración.

En términos generales y sin remontar a los bien conocidos *maestri comacini* alto medievales, el fenómeno migratorio adquiere entidad numérica a finales del siglo XVI, cuando las ricas ciudades del norte de Italia en pleno desarrollo promueven proyectos urbanísticos y edificatorios que absorben mano de obra local y foránea durante períodos prolongados. Hacia estos mercados laborales cercanos y particularmente atractivos se dirigieron numerosos artistas y artesanos del Ticino²⁹. Contemporáneamente, también las regiones al norte de los Alpes atrajeron a profesionales de la construcción y en particular de la ornamentación. De hecho, a finales del siglo XVII, los maestros del

²⁸ El fenómeno de la emigración profesional que caracterizó a la cultura del Ticino a lo largo de toda la época moderna ha sido muy estudiado. Uno de los trabajos más recientes sobre el tema, que incluye una amplia bibliografía, es el de Chiara Orelli: "I migranti nelle città d'Italia", en AA.VV., *Storia della Svizzera italiana dal Cinquecento al Settecento*, a cargo de R. Ceschi, Stato del Cantone Ticino, Casagrande, Bellinzona 2000, pp. 257-288. De la misma autora: "Facchini ticinesi nelle dogane di Livorno, Firenze e Genova. Alla conquista di un monopolio", en *Seicento ritrovato. Presenze pittoriche "italiane" nella Lombardia Svizzera tra Cinquecento e Seicento*, catálogo de la exposición, a cargo de L. Damiani Cabrini, Skira, Milán 1996, pp. 25-53. Véanse también: la revista *Archivio Storico Ticinese* (1992), en particular los artículos de R. Ceschi ("Migrazioni dalla montagna alla montagna", pp. 5-36) y D. Baratti ("La popolazione nella Svizzera italiana d'antico regime", pp. 53-96); AA.VV., *Col bastone e la bisaccia per le strade d'Europa. Migrazioni stagionali di mestiere dall'arco alpino nei secoli XVI-XVIII*, Edizioni Salvioni, Bellinzona 1991, en particular los artículos de R. Merzario ("Uomini per la pianura. L'emigrazione dalle valli dell'antica diocesi di Como", pp. 13-21) y A. Schluchter ("Demografia e emigrazione nel Ticino in epoca moderna secoli XVI-XIX", pp. 21-49).

²⁹ La actividad de los *maestri d'arte* en ciudades como Venecia y Roma y en época renacentista, entre la segunda mitad del siglo XV y finales de la centuria siguiente, ha sido trazada por Laura Damiani-Cabrini: "Le migrazioni d'arte", en AA.VV., *Storia della Svizzera italiana*, op. cit., pp. 289-312, pp. 290-301.

estuco lombardos poseían prácticamente el monopolio de la decoración de las iglesias y residencias nobiliarias nuevamente erigidas o reformadas en las regiones del Imperio germánico y de los dominios de los Habsburgo³⁰. Otros estados más septentrionales, como Polonia, Rusia, Bélgica o Inglaterra, también constituyeron metas de emigración³¹.

Los artistas emigrantes pudieron desarrollar su actividad incluso en los lugares donde se había consolidado una práctica artística autóctona. Las razones de su éxito se explican por la interacción de dos factores: la especialización en todos los oficios inherentes a la construcción y la organización empresarial de su trabajo en las fábricas de las que se hacían cargo. A menudo, el arquitecto era el garante de la gestión de la obra, en torno a la cual se alternaban *maestranze* que intervenían colectivamente en las distintas fases de construcción y la decoración de un edificio.

Emigraban hombres adultos y jóvenes, maestros y aprendices, que transmitían su tradición y oficio de generación en generación. La transmisión del saber estaba vinculada a las relaciones endogámicas entre los miembros de las *maestranze*, que proporcionaban la flexibilidad en la organización del trabajo, fiabilidad en su desempeño y aseguraban la continuidad del oficio. En esta óptica de transmisión familiar se comprende la importancia de la elección del cónyuge, confiada al cabeza de familia, que elegía al candidato o a la candidata idóneos en el ámbito del grupo, propiciando asimismo la mejora de la posición social y profesional³².

Éstas últimas consideraciones se pueden aplicar también a una realidad española bien distinta, ejemplificada de manera brillante por el taller familiar de los Churriguera. En el ámbito en el que se forma José Benito (1665-1725) también se encuentran las uniones endogámicas dentro del mismo gremio para garantizar la posición social de las familias y su pervivencia en un mercado laboral competitivo, así como la transmisión del oficio mediante una sólida tradición y unos talleres consolidados en los que incluso

³⁰ L. DAMIANI-CABRINI, op. cit., pp. 304-312.

³¹ Véanse por ejemplo: M. KARPOWICZ, *Artisti ticinesi in Polonia nel '500*, Repubblica e Cantone del Ticino, Lugano 1987; A. CRIVELLI, op. cit.

³² L. DAMIANI-CABRINI, op. cit., pp. 307-308.

los más jóvenes recibían la formación necesaria para llevar a cabo su trabajo y evolucionar en el medio profesional³³.

La continuidad de la relación con la tierra de origen fue otra peculiaridad de la cultura de los emigrantes. El alejamiento del pueblo natal no era definitivo. Por norma general y dependiendo del destino de emigración, se trabajaba entre los meses de marzo y noviembre, cuando se volvía al pueblo. Los retornos periódicos consolidaban la cohesión comunitaria y los vínculos familiares y favorecían el intercambio de conocimientos técnicos y figurativos sobre la base de las experiencias adquiridas en otros lugares. Este bagaje cultural vasto y de variada procedencia es el que consintió a los *maestri d'arte* estar al corriente de las últimas tendencias artísticas, en particular las que atañían a la arquitectura y la decoración.

Paralelamente con sus desplazamientos, estos profesionales contribuyeron a la fusión de estilos regionales y nacionales en un movimiento común a los países situados en ambas vertientes de los Alpes, que también exportaron a España. De hecho, se ha considerado que los artistas itinerantes propiciaron la unificación estilística entre las formas del barroco centroeuropeo y del barroco italiano³⁴. Así los Rabaglio, como también los Rusca, Frasca o Verda, por no citar más que algunos ejemplos, favorecieron la confluencia entre los ambientes culturales y artísticos internacional y español, exportando e importando categorías estéticas y esquemas artísticos recogidos en áreas culturales y geográficas distintas.

En este sentido, la presente investigación no sólo da a conocer la trayectoria biográfica y profesional de dos *maestri d'arte* peculiares, Vigilio y Pietro Rabaglio, sino que, a través del estudio de las obras en las que intervinieron, ilumina un aspecto hasta ahora no estudiado del fenómeno migratorio. Tradicionalmente, las rutas seguidas por los emigrantes de la construcción se concentraron, como se ha dicho, hacia Italia y en particular hacia sus ciudades septentrionales, así como hacia los países de la Europa central al norte de los Alpes. Sin embargo, cuando se consultan los documentos de archivo referidos a las primeras obras borbónicas españolas, se constata que también nuestro país, al margen de los usuales itinerarios trazados por los *maestri d'arte*, fue

³³ B. BLASCO ESQUIVIAS, “*Ni fatuos ni delirantes*. José Benito Churriguera y el esplendor del Barroco español”, *Lexicon*, n. 2, 2006, pp. 6-23, en particular pp. 8-10.

³⁴ L. PEDRINI STANGA, op. cit., p. 15.

meta de emigración masiva durante el segundo tercio del siglo XVIII, coincidiendo con el auge arquitectónico de las Obras Reales

Desde siempre, pintores, escultores y constructores italianos habían trabajado en España³⁵, pero en conjunto es sólo a partir de 1730 cuando se convierte en un verdadero fenómeno migratorio, en parte ordenado, que se cierra hacia 1760. Éste representa el primero y único fenómeno migratorio lombardo, y en particular del Ticino, hacia Madrid y sus alrededores. El material a este respecto recogido durante la investigación es abundante y peculiar porque está bien delimitado en el tiempo y atañe a todos los campos del arte constructivo³⁶.

A España los artistas emigrantes vienen atraídos por las numerosas fábricas abiertas en Madrid y sus alrededores durante la primera mitad del siglo XVIII como parte del programa de inmediata y necesaria afirmación política promovido por los primeros Borbones. La obra más ambiciosa, amplia y significativa del período, la del Palacio Real de Madrid o Palacio Real Nuevo, como se denomina en los documentos, se pone en marcha en 1737 por orden de Felipe V. Desde su comienzo, la fábrica absorbe una enorme cantidad de operarios entre los que los italianos, y en particular los *mastri d'arte* procedentes del Ticino, ocupan un lugar de máxima importancia por su número, funciones y especialización³⁷. Se trata de un grupo de trabajadores escogidos y privilegiados, a los que en parte se contrata en su país de origen pagándoles el viaje a España y garantizándoles la comida y el alojamiento. Entre ellos, numerosos son los que, como Vigilio Rabaglio³⁸, recluta el conde Ignazio Rocca, interlocutor de la corte

³⁵ P. BARBARA CONTI, F. REPHISTI, "Considerazioni e novità documentarie sull'apporto di lapidici e scultori lombardi alle fabbriche reali in Spagna tra Cinquecento e Seicento", en AA.VV., *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dei laghi lombardi*, actas del congreso, a cargo de S. della Torre, T. Mannoni y V. Pracchi, Como 1997, pp. 211-220; A. CRIVELLI, op. cit., pp. 93-102.

³⁶ Actualmente estoy elaborando el fichado sistemático de los italianos activos en Madrid y sus alrededores durante el período 1730-1760. Dicho estudio se integra naturalmente en el tipo de trabajos recientemente publicados por el Dipartimento Casa-Città del Politecnico de Turín (M. V. CATTANEO, N. OSTORERO, "L'Archivio della Compagnia di Sant'Anna dei Luganesi in Torino. Una fonte documentaria per cantieri e maestranze fra architettura e decorazione nel Piemonte sabaudo", *Quaderni della Fondazione per l'Arte della Compagnia di San Paolo*, 2, Turín 2006).

³⁷ Y. BOTTINEAU, *El arte en la corte de Felipe V*, op. cit., pp. 601-602; F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid 1975, pp. 58-61.

³⁸ F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., pp. 412-413, documento XCIV fechado en noviembre de 1747.

española en la administración ducal de los Farnesio de Piacenza. Los que en cambio se encaminan hacia España por sus propios medios son los aventureros, atraídos por el mercado de trabajo en la obra del Palacio Real Nuevo o en una de las fábricas reales abiertas en los alrededores de la capital. En estas obras, el grupo de la Maestranza Italiana tuvo papel clave en la construcción, que como se verá, respondió ante todo a necesidades prácticas.

La historia de la construcción del Palacio Real Nuevo, sede de los monarcas y emblema de la dinastía borbónica en España, ya ha sido estudiada³⁹. Sin embargo, vale la pena detenerse en las circunstancias históricas en las que esta construcción se desarrolla, así como en los elementos que la caracterizan: su amplitud y significado fue, además de la fábrica más importante del momento, el principal motor de las reformas realizadas en la estructura de las Obras Reales ordenadas por Felipe V.

El Palacio Real de Madrid se levanta sobre el terreno otrora ocupado por el antiguo Alcázar, incendiado en la Nochebuena de 1734 y principal residencia de los soberanos de la casa de los Austria en Madrid a la que Felipe V nunca se sintió vinculado⁴⁰. La construcción constituyó un paso adelante en la campaña emprendida unos años antes con el objetivo de modificar el rumbo de la arquitectura heredada de los siglos anteriores y lograr para Madrid un protagonismo artístico similar al de las grandes capitales europeas como Londres, París, Viena, Lisboa, Nápoles o Roma. Parte de estos esfuerzos fueron también los cambios, puntuales pero significativos, que Felipe V introdujo de forma paulatina en la estructura administrativa de las Obras Reales, configurada en tiempos de Felipe II, consolidada a través de los siglos posteriores y

³⁹ Ibídem; Y. BOTTINEAU, *El arte en la corte de Felipe V*, op. cit., pp. 531-607; del mismo autor: *L'art de cour dans l'Espagne des Lumières 1746-1808*, De Boccard, París 1986, pp. 248-257; J. L. SANCHO GASPAS, *La Arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Madrid 1995, pp. 77-98; del mismo autor: "El Palacio Real de Madrid: alternativas y críticas a un proyecto", *Reales Sitios*, XXV, 1989, pp. 160-187; "La planta principal del Palacio Real de Madrid", *Reales Sitios*, 109, 1991, número extraordinario, pp. 20-36; "Las críticas en España y desde Italia al Palacio Real de Madrid: Fuga, Salvi y Vanvitelli", *Archivo Español de Arte*, pp. 254, 1991, pp. 153-170; "Espacios para la magestad del siglo XVIII: la distribución de las habitaciones reales en el Palacio Nuevo de Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXI, 1992, pp. 19-41; "El palacio del Rey y sus subterráneos", en *Las propuestas para un Madrid soñado: de Teixeira a Castro*, catálogo de la exposición, a cargo de J. Hernández Perera, V. Tovar Martín, J. Cantera Montenegro, Madrid 1992, pp. 57-64.

⁴⁰ B. BLASCO ESQUIVIAS, "El Madrid de Filippo Juvarra y las alternativas locales a su proyecto para el Palacio Real", en *Filippo Juvarra 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Bonet Correa y B. Blasco Esquivias, Electa, Madrid 1994, pp. 45-111, pp. 54-58.

convertida en un anquilosado y complejo entramado burocrático poco propenso a la introducción de planteamientos renovadores artísticos y operativos⁴¹.

Decidido a instaurar un moderno, absoluto y personalizado sistema de control de las obras, por orden del soberano se introdujeron cambios que redujeron el poder de la Junta de Obras y Bosques, el secular órgano institucional de gobierno de las fábricas reales. Ya en la temprana fecha de 1703, el Rey facultó a Teodoro Ardemans, Maestro Mayor de las Obras Reales nombrado por la Junta, para poder operar también con independencia de ésta y gestionar directamente las órdenes recibidas del Rey⁴². Este precedente sirvió de base para que, en los años sucesivos, fueran nombrados arquitectos, escultores y pintores franceses e italianos destinados a interpretar los deseos de Felipe V y a formular un gusto oficial representativo del esplendor de la nueva dinastía española. René Carlier, Jean Ranc, Andrés Procaccini, Sempronio Subissati, Giovan Battista Galluzzi y Santiago Bonavia fueron sólo algunos de ellos. Al margen de las empresas en las que se jugaba el prestigio dinástico y relegados a obras rutinarias parecieron quedar artistas españoles de prestigio como José de Churriguera o Pedro de Ribera, cuyo lenguaje arraigado en la tradición formal castiza no podía servir como vehículo expresivo de la nueva dinastía⁴³.

Ahora bien, como se ha subrayado recientemente, el reinado de Felipe V no supuso únicamente una ruptura respecto al complejo sistema heredado de los Austrias y la tradición artística representada por lo “churrigueresco”. La realidad durante la primera mitad del siglo XVIII fue híbrida y compleja y se fundamentó en la convivencia de la tradición artística y arquitectónica hispánica con modelos que en las culturas

⁴¹ La reforma de la estructura de gobierno y administración de las obras reales y municipales durante el reinado de Felipe V es un tema que la estudiosa Beatriz Blasco Esquivias ha tratado con detalle en varios estudios, entre los que destacan: “Monarquía y arquitectura: la reforma de las obras reales y la construcción del Palacio Real Nuevo”, op. cit., pp. 71-89; “El Maestro Mayor de Obras Reales en el siglo XVIII, sus aparejadores y su ayuda de trazas”, en *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Bonet Correa, Madrid 1987, pp. 271-286; “El Madrid de Filippo Juvarra y las alternativas locales a su proyecto para el Palacio Real”, en *Filippo Juvarra, 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*, op. cit., pp. 45-111, pp. 54-62; “El cuerpo de alarifes de Madrid. Origen, evolución y extinción del empleo”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXVIII, 1990, pp. 467-493; “La Maestría Mayor de Obras de Madrid a lo largo de su historia. Origen, evolución y virtual supresión del empleo”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXI, 1992, pp. 509-541; *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726). Aspectos de la arquitectura y el urbanismo madrileños de Felipe II a Carlos III*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1991.

⁴² Cfr. BLASCO ESQUIVIAS, B., *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726). Aspectos de la arquitectura y el urbanismo madrileños de Felipe II a Carlos III*, op. cit.

⁴³ *Id.*, “Elogio del barroco castizo: Ardemans, Churriguera y Ribera”, en *El arte en la corte de Felipe V*, op. cit., pp. 257-288, pp. 264-265.

francesa e italiana estaban ya consolidados y usando con frecuencia ambas tradiciones de forma común⁴⁴.

El proyecto y la construcción del nuevo Palacio Real de Madrid, constituidos en una de las empresas arquitectónicas más prestigiosas y ambiciosas del momento, recayeron en Filippo Juvarra, cuya trayectoria artística española y sobre todo europea ha sido pormenorizadamente trazada⁴⁵. Destinado a convertirse en Arquitecto del Rey Felipe V, Juvarra era uno de los artistas más reputados del momento y el más importante al servicio de los Saboya, dinastía cuyos lazos familiares y políticos con la corte española eran estrechos y databan desde el matrimonio del soberano con María Luisa, hija de Víctor Amadeo II.

El arquitecto, de cincuenta y siete años al llegar a Madrid, encarnaba a la perfección el tipo de artista de cultura cosmopolita y profesión consolidada deseado por los reyes para formular el gusto oficial y representar el esplendor de la monarquía de España. Como representante eximio de la gran tradición barroca romana, en la que se había formado, su sólida experiencia profesional se debía a su profundo conocimiento de las culturas clásica y moderna italianas, adquirido a través de sus trabajos realizados en Roma y Nápoles, así como también de sus viajes a Lisboa, París y Londres, que vivían en esos años un proceso de reconstrucción y modernización arquitectónicas. Pero, ante todo, Juvarra había sido el responsable de la transformación de Turín en paradigma de las grandes capitales europeas absolutistas y modernas y en definitiva en una *città-capitale* constituida a partir de una nueva interpretación urbanística y

⁴⁴ D. RODRÍGUEZ RUIZ, “Sobre el apacible engaño de la vista. Arte y arquitectura en España durante la primera mitad del siglo XVIII”, en *La Real Biblioteca Pública 1711-1760. De Felipe V a Fernando VI*, catálogo de la exposición, a cargo de E. Santiago Páez, Biblioteca Nacional, Madrid 2004, pp. 87-97, pp. 88-89.

⁴⁵ Cfr. A. BONET CORREA, “Filippo Juvarra y la gran arquitectura borbónica en España”, op. cit., pp. 25-43 y B. BLASCO ESQUIVIAS, “El Madrid de Filippo Juvarra”, op. cit., pp. 45-111. La exposición, organizada en Madrid por A. Bonet Correa y B. Blasco Esquivias, itineró hasta Turín, donde se acompañó del siguiente catálogo: *Filippo Juvarra. Architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, catálogo de la exposición, a cargo de B. Blasco Esquivias, V. Comoli y A. Griseri, Fabbri Editori, Turín 1995. Véase además sobre el tema: Y. BOTTINEAU, *El arte en la corte de Felipe V*, op. cit., pp. 547-561.

arquitectónica⁴⁶. La ciudad era testimonio de algunas de sus creaciones artísticas más significativas, como la basílica de Superga, la iglesia del Carmen o los palacios Madama y Stupinigi, que atestiguaban el peculiar lenguaje formulado por el artista, basado en parámetros arquitectónicos tanto barrocos como clasicistas⁴⁷.

La llegada de Filippo Juvarra a Madrid tuvo lugar el 12 de abril de 1735. El tiempo transcurrido por el arquitecto en España fue corto, porque el 31 de enero de 1736 murió al cabo de una rápida enfermedad. Durante los diez meses anteriores, desarrolló una intensa actividad circunscrita al ámbito de la Villa y Corte de Madrid y a los Sitios Reales de su entorno: en Aranjuez dictaminó sobre la fachada que da al río y hacia los jardines de la Isla; en el palacio de La Granja de San Ildefonso trazó la fachada principal que da al jardín y dispuso la decoración interna para el dormitorio real y la Galería, donde se colocarían las esculturas adquiridas por los reyes a los herederos de Cristina de Suecia⁴⁸; en Madrid, proyectó un teatro para sustituir el antiguo corral de comedias de la Cruz. Todos estos empeños para la Corona no impidieron al arquitecto diseñar un proyecto para el Palacio Real de Madrid, a partir del que se ordenó construir una maqueta que quedó inacabada a su muerte⁴⁹.

El proyecto del palacio ideado por Juvarra, conocido hoy sólo a través de copias de segunda mano, estaba previsto para ser ubicado en los altos de San Bernardino o de Leganitos. Su planta y su grandioso despliegue horizontal recordaban los del palacio de Versalles, cuyas dimensiones el de Madrid doblaba, así como un proyecto de Juvarra para el convento portugués de Mafra. La concepción del complejo preveía alrededor de

⁴⁶ V. COMOLI MANDRACCI, “La dimensione urbanistica di Juvarra per l’idea delle città-capitali, en *Filippo Juvarra. Architetto delle capitali da Torino a Madrid*, op. cit., pp. 43-66; de la misma autora: “Torino paradigma per i modelli urbanistici delle capitali nel Seicento en el Settecento in Europa”, en AA.VV., “Le capitali europee del Barocco tra cultura del progetto e cultura del cantiere”, actas del 5 congreso organizado por el Centro di Studi sul Barocco in Sicilia (Siracusa 1999), *Annali del Barocco in Sicilia*, 6, 1999, pp. 348-369.

⁴⁷ B. BLASCO ESQUIVIAS, “El Madrid de Filippo Juvarra”, op. cit., pp. 45-48.

⁴⁸ J. L. SANCHO GASPAS, “Juvarra en los palacios reales españoles: el Palacio de La Granja”, en *Filippo Juvarra 1678-1736*, op. cit., pp. 251-275; J. L. SANCHO GASPAS, J. ORTEGA, “La Granja y los Palacios de San Ildefonso: sobre la restitución gráfica de las opciones arquitectónicas de Felipe V e Isabel de Farnesio”, en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso*, op. cit., pp. 102-126, pp. 114-119.

⁴⁹ *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII*, catálogo de la exposición, a cargo de D. Rodríguez Ruiz, Biblioteca Nacional, Madrid 2009, pp. 51-53, p. 51; F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., pp. 36-39; A. BONET CORREA, “Filippo Juvarra y la gran arquitectura borbónica”, op. cit., pp. 37-38; J. GÄRMS, “El proyecto de Juvarra para el Palacio Real de Madrid”, en *Filippo Juvarra 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*, op. cit., pp. 239-249.

la residencia soberana toda una ciudad cortesana en la que también se ubicarían las instituciones administrativas de la nación. En definitiva se trataba de un modelo de palacio que hubiera podido ser apropiado para cualquier monarca y por eso su influencia, que fue a través de dibujos y maquetas, constituyó una verdadera escuela de arquitectura en la España posterior⁵⁰.

Para llevar a cabo la construcción del Palacio Real de Madrid después de la muerte de Juvorra se solicitaron finalmente en Turín los servicios de uno de los antiguos colaboradores del arquitecto, conocedor práctico profundo de su manera de proyectar y construir. El discípulo de Juvorra elegido, Giovan Battista Sacchetti, no era un arquitecto de fama extraordinaria, pero tenía una amplia experiencia de trabajo a pie de obra y era un óptimo dibujante que había tenido la oportunidad de copiar numerosos proyectos de su maestro. Formado como ingeniero y arquitecto, había dirigido la edificación de la iglesia oratoriana de San Felipe Neri de Turín, reconstruida sobre proyecto de Juvorra en el solar de un templo anterior, obra de un discípulo de Guarino Guarini⁵¹.

El 21 de septiembre de 1736, Sacchetti llegó a Madrid y una semana después ya se encontraba en San Ildefonso trabajando en los planos para levantar el palacio. Como Arquitecto Mayor del Rey, en los meses posteriores su actividad está documentada en las obras de El Escorial, El Pardo, Aranjuez y La Granja. El 8 de noviembre de 1736 se encontraba en la capital, inspeccionando el terreno donde se construiría el Palacio Real y el modelo de madera realizado por Juvorra, a partir de los que trazó un primer proyecto del edificio que quedó terminado en torno al 5 de diciembre siguiente. A la hora de planificar el nuevo Palacio Real de Madrid, uno de sus principales cometidos fue el de adaptar el grandioso proyecto de Juvorra al espacio mucho más reducido y ocupado por el anterior Alcázar, para lo cual tuvo que resolver las complicadas dificultades técnicas impuestas por la topografía del terreno.

Los trabajos previos a la construcción del Palacio Real de Madrid, comenzados en enero de 1737 con la demolición de los restos del Alcázar y el acondicionamiento del

⁵⁰ D. RODRÍGUEZ RUIZ, “Sobre el *apacible engaño de la vista*”, op. cit., p. 91.

⁵¹ F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., pp. 19-22; *Filippo Juvorra 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*, op. cit., pp. 407-410. Sobre Giovan Battista Sacchetti, cfr.: A. GONZÁLEZ SERRANO, “Giovan Battista Sacchetti, arquitecto y urbanista en la España de los primeros Borbones: 1736-1764”, en *El arte en la corte de Felipe V*, catálogo de la exposición, a cargo de M. Morán Turina, Madrid 2002, pp. 317-328.

terreno, prosiguieron con la construcción de los cimientos en el mes de marzo de 1738⁵². El inicio de la actividad de Vigilio Rabaglio en la fábrica se sitúa ya en esta primera etapa de la construcción⁵³. Cuatro años después, el 26 de junio de 1742, es nombrado para el cargo de *Arquitecto Teórico y Práctico* o *Artífice Principal*, más comúnmente llamado arquitecto subalterno, uno de los cuatro directos colaboradores del Arquitecto Mayor G. B. Sacchetti⁵⁴. El nombramiento se enmarca en el contenido de las disposiciones del Nuevo Reglamento General de la obra emitidas cuatro días antes, el 21 de junio de 1742⁵⁵. Este documento contiene el escalafón de los empleados en la fábrica, sus competencias y la forma de ejecutar los trabajos, así como normaliza todos los asuntos concurrentes al desarrollo constructivo. Se trata de un nuevo sistema de gobierno de la obra formulado oficialmente, que supone una forma de funcionamiento alternativa respecto a la antigua Junta de Obras y Bosques⁵⁶ y que al cabo de poco tiempo se hace extensivo al conjunto de las Obras Reales, como a la del Real Sitio de Aranjuez, donde en 1744 se impone una nueva *Instrucción para el gobierno de las obras*⁵⁷. De la misma forma, algunas características del nuevo tipo de funcionamiento de las obras se observan también en el gobierno de otras construcciones de menor envergadura y no sujetas a reglamento, como la de la iglesia de los santos Justo y Pastor de Madrid, dirigida desde 1739 por Vigilio Rabaglio bajo la supervisión de Santiago Bonavía.

2.1.- Hacia un nuevo modelo de funcionamiento de las obras

⁵² F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., pp. 24-29 y 87-90; A. GONZÁLEZ SERRANO, “Giovanni Battista Sacchetti, arquitecto y urbanista”, op. cit., pp. 317-318.

⁵³ F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., p. 412 doc. XCI fechado en 1-V-1738; Y. BOTTINEAU, *El arte en la corte de Felipe V*, op. cit., pp. 547-548.

⁵⁴ A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., p. 110.

⁵⁵ F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., pp. 368-370, doc. XXIX.

⁵⁶ B. BLASCO ESQUIVIAS, “Monarquía y arquitectura”, op. cit., p. 85.

⁵⁷ Sobre la *Instrucción para el gobierno de las obras del Real Sitio de Aranjuez* (AGP, Patrimonios, Aranjuez, caja 14.255), véase: M. A. TOAJAS ROGER, “Las ordenanzas de Aranjuez en los siglos XVI a XVIII: referentes documentales para la historia y la arquitectura del Real Sitio”, *Anales de historia del Arte*, 6, 1996, pp. 85-121.

Como ya se ha expuesto en otro trabajo⁵⁸, el modelo de funcionamiento que establece el Nuevo Reglamento General emitido en 1742 para la obra del Palacio Real de Madrid puede resumirse así: una única persona, el Arquitecto Mayor, coordina tanto la construcción, como el proyecto; entre sus responsabilidades está la de transmitir a los jefes de la administración los requerimientos necesarios para el avance de la obra (aumento de la plantilla de oficiales y peones, provisión de materiales). Los colaboradores directos del Arquitecto Mayor, por él elegidos, trabajan a pie de obra alistando a los oficiales, ayudantes y peones, adjudicándoles un jornal según su habilidad y comunicando sus decisiones con el Arquitecto Interventor, representante de la administración en la obra; asimismo, controlan a diario la marcha de los trabajos y su ejecución práctica y reparten las tareas entre los trabajadores, poniendo en monte las trazas e instrucciones dadas por el Arquitecto Mayor. Éstas son las funciones desempeñadas por los cuatro artífices teóricos y prácticos, responsables cada uno de una cuarta parte de la fábrica y coadyuvados por un Aparejador o Teniente de cantería y otro de albañilería o yesería, especializados en todo lo que atañe a los materiales (calidad, peso, medidas y precios).

Al frente del sistema burocrático se sitúa el Intendente, responsable de la administración de los fondos y del aprovisionamiento de los materiales y pertrechos. Actúa de enlace entre el comitente y el responsable de la fábrica y cuenta con colaboradores para la gestión de las finanzas: el Tesorero y el Contador.

Por lo que respecta a la administración de la fábrica, existen unos cargos destacados en la obra cuya única función es la de controlar a los operarios, los materiales y los pertrechos, es decir, que el trabajo de los oficiales y peones se ajuste a su jornal y que los materiales y pertrechos sean proporcionales a las necesidades y se utilicen adecuadamente. Estos cargos no interfieren nunca en la construcción, ya sea en la organización o en lo técnico. A la cabeza de este grupo está el Arquitecto Interventor, destacado por la administración para controlar el trabajo de los operarios y la utilización de materiales, que participa en el nombramiento de los altos cargos de la fábrica elegidos por el Arquitecto Mayor. Seis Recibidores de Materiales son los encargados de

⁵⁸ Las siguientes consideraciones sobre el Nuevo Reglamento de 1742 de la fábrica del Palacio Real Nuevo recogen una parte del contenido de lo expuesto en mi artículo: "Italianos y españoles al servicio del programa arquitectónico de los primeros Borbones", en *Un reinado bajo el signo de la paz*, op. cit., pp. 135-146, pp. 138-143. Véase también al respecto: V. TOVAR MARTÍN, V., "La arquitectura en el reinado de Felipe V. Su organización administrativa y consultiva", en *El arte en la corte de Felipe V*, op. cit., pp. 303-316.

llevar la cuenta de las entradas y salidas de materiales y pertrechos del almacén donde se guardan a la espera de ser utilizados. Importantísima es la función de los ocho Sobrestantes, que controlan el peso y la medida de los materiales entregados en la obra y que éstos estén siempre disponibles, distribuyen las herramientas a los operarios, pasan lista diariamente a los oficiales y peones y forman el registro diario de los materiales y de la asistencia de los trabajadores para certificar los pagos.

En el nuevo sistema organizativo de la obra del Palacio Real Nuevo se pueden resaltar dos aspectos: por un lado, la autonomía entre las estructuras administrativa y ejecutiva de la obra y, por el otro, el exiguo número de cargos intermedios presentes en la fábrica.

La administración y la construcción funcionan de forma autónoma en la obra, aunque en la práctica confluyen a través de unos nexos operativos entre ambas bien definidos: están los cargos administrativos destacados en la fábrica, el Arquitecto Interventor, los Sobrestantes y los Recibidores de Materiales y hay temas, sobre todo referidos a la mano de obra, que requieren una mutua información y acuerdo. Un sistema de control suplementario lo constituyen los libros, registros, formularios y certificaciones que tanto los burócratas como los responsables de la construcción están obligados a compilar según las normas establecidas⁵⁹. Buen ejemplo de esto son, en el marco de obras distintas a la del Palacio Real Nuevo, los modelos y plantillas contenidos en la *Instrucción* de 1744 para la obra del Real Sitio de Aranjuez; o el libro de cuentas pertenecido a Vigilio Rabaglio y referido a la obra del cuarto del infante cardenal en el Buen Retiro (RBG/M-1).

En cuanto al organigrama estipulado en el Nuevo Reglamento, salta a la vista el número exiguo de cargos que median entre el Arquitecto Mayor y el último de los operarios, ya que sólo trece personas dirigen la fábrica, en la que llegaron a emplearse más de tres mil trabajadores. Este organigrama rompe las estructuras tradicionales de transmisión de órdenes y debió de agilizar el trabajo y ahorrar tiempo.

En la práctica cotidiana, no obstante, sólo contando con operarios de habilidad y profesionalidad probadas se pudo llevar adelante el trabajo garantizando la calidad adecuada. De hecho, la mano de obra (oficiales, ayudantes y peones) estaba sometida a un proceso de selección y a unas obligaciones y responsabilidades determinados. Esto se observa claramente en la normativa sobre el gobierno de la obra de Aranjuez, que

⁵⁹ F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., pp. 49 y 56.

dedica tres capítulos a los oficiales, la Maestranza Italiana y los peones⁶⁰. Según la *Instrucción* que reglamenta el funcionamiento de la fábrica, el Director de la obra (equivalente al Arquitecto Mayor) se informa acerca de la habilidad y la suficiencia de los candidatos a oficial, que son sometidos a un período de prueba, divididos en dos clases según su habilidad, con su jornal correspondiente y que pueden ascender en caso de vacante. Como se ha dicho, en la fábrica del Palacio Real Nuevo, la selección de los oficiales era una tarea que correspondía a los arquitectos subalternos. El mismo proceso de selección se aplicaba también a los peones, que debían ser *de profesión*. Los oficiales de la Maestranza Italiana no eran sometidos a prueba de admisión, pero estaban sujetos a las mismas normas, salvo por lo que atañía a su salario, que era mayor que el de los españoles. Cada oficial era responsable ante el superior (Director en Aranjuez o arquitecto subalterno en el Palacio Real Nuevo) de su propio trabajo y del de la cuadrilla de peones a sus órdenes. Así, la responsabilidad sobre la calidad del trabajo reposaba en una amplia base constituida por una mano de obra cualificada y escogida.

Las anteriores consideraciones son válidas para el conjunto de la mano de obra, tanto española como italiana. Sin embargo, el Nuevo Reglamento General de la obra del Palacio Real Nuevo especifica también que los colaboradores directos de Sacchetti, los cuatro Arquitectos Teóricos y Prácticos, deben ser italianos; y en el sector de la albañilería, italianos serán no sólo los tenientes o aparejadores, sino también la mitad de los oficiales⁶¹. El documento prescribe asimismo que los oficiales italianos y españoles “han de trabajar mezclados procurando que sean de edad proporcionada para sufrir la continuación del trabajo y hacerle al estilo italiano”⁶²; la expresión se puede aplicar tanto a materiales y herramientas como a técnicas constructivas. Al respecto se pueden citar los ladrillos con dimensiones y formas italianas⁶³ y los modelos de importación de azadas y azadones utilizados en las canteras⁶⁴. Sin embargo, la aplicación de técnicas diversas y la distinta forma de ejecutar el trabajo parecen ser lo más relevante del asunto. Todavía a finales del siglo XVIII, Juan de Villanueva, autor de un manual sobre

⁶⁰ AGP, Patrimonios, Aranjuez, c. 14255, *Instrucción para el gobierno*, fols. 66r-70v.

⁶¹ También se sabe que muchos de los ayudantes que trabajaban en la obra del Palacio Real Nuevo eran italianos y fueron ascendidos a oficiales (F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., pp. 56 y 355, doc. I).

⁶² *Ibidem*, doc. XXIX.

⁶³ *Ibidem*, p. 79.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 70.

el arte de albañilería, explica unas técnicas alternativas importadas de Italia en el apagado de la cal, las mezclas de yeso, el modo de blanquear y revocar, así como de trabajar el estuco y la escayola⁶⁵.

Estudiando las cuentas de la fábrica del Palacio Real Nuevo referidas al año 1742, Y. Bottineau calcula que, sobre un total de 2431 trabajadores empleados, cerca del diez por ciento, unos 240 hombres, pertenecen a la Maestranza Italiana⁶⁶. Los italianos ocupan la mayoría de los altos cargos al frente del proyecto y de la dirección de la fábrica. Las únicas autoridades españolas presentes a pie de obra son los facultativos destacados por la administración cuyas obligaciones sólo son de control. En la base están las cuadrillas compuestas por peones autóctonos y dirigidas tanto por oficiales italianos como por españoles, que se intercalan de esta forma: una cuadrilla dirigida por un italiano por cada dos dirigidas por españoles, debiendo servir de modelo a los españoles la forma de trabajar de los italianos. Uno se puede imaginar que ante esta situación el clima reinante en la obra en algunos momentos debió de ser nefasto. Los ánimos sólo se mitigaron con el paso del tiempo. En unos años la forma de trabajar de los italianos se volvió habitual. Ya en 1747 se pudo reducir su número entre los oficiales de albañilería⁶⁷. Cinco años después, la progresión de los trabajos requirió una nueva reglamentación, en la que los italianos son tratados como los demás al estar plenamente integrados en la plantilla⁶⁸.

En 1760, se cierra el edificio conocido como la Maestranza Italiana, que albergaba a los operarios italianos activos en la fábrica del Palacio Real Nuevo⁶⁹. Esta fecha coincide con el momento en que Vigilio y Pietro Rabaglio abandonan definitivamente España. El nuevo rey Carlos III, con la ayuda de Sabatini, lleva consigo una nueva moda que prescindirá de muchos extranjeros. Es probable que estas observaciones puedan enmarcarse en un contexto más general. De hecho, el fenómeno de la emigración de profesionales de la construcción desde el Ticino declina progresivamente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, debido a la mutación de

⁶⁵ J. DE VILLANUEVA, *Arte de albañilería*, Madrid, J. Martínez Dávila, 1827, edición de Ángel Luis Fernández Muñoz, Madrid 1984, pp. 60, 61, 64, 114, 115 y 126.

⁶⁶ Y. BOTTINEAU, *El arte en la corte de Felipe V*, op. cit., p. 601.

⁶⁷ F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., p. 419, doc. CIX fechado el 6 de febrero de 1747.

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 372-375, doc. XXXII fechado el 16 de marzo de 1752.

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 58-59.

los gustos y a las exigencias de la comitencia en Europa, más propensa a servirse de maestranzas autóctonas, hasta desaparecer casi completamente con el final del Antiguo Régimen⁷⁰. Entre los motivos que debilitaron el fenómeno migratorio de los *mastri d'arte* en Madrid se citan: la progresiva afirmación de una clase artística autóctona capaz de competir a igual nivel con los italianos, la existencia de Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fundada en 1752, que reglamenta la formación y el ejercicio de los arquitectos, escultores y pintores y la incapacidad de renovación por parte de los profesionales lombardos para adecuarse al nuevo gusto y a la estética que se imponían desde el poder⁷¹.

La presencia en España masiva, y problemática a veces, de artistas y mano de obra inmigrante procedentes de Italia y en particular de la región del Ticino durante un período de tiempo corto, que abarca aproximadamente el trentenio 1730-1760, puede ser valorada de diversas maneras. Por lo general ha sido interpretada como el resultado del proteccionismo ejercido por la reina Isabel de Farnesio y su entorno. Sin embargo, como ya apuntó Y. Bottineau, éste es un discurso ya superado, porque la presencia de estos profesionales extranjeros no se puede endosar únicamente a la influencia ejercida por la soberana, si bien es cierto que las relaciones artísticas con Italia se vieron reforzadas a partir de su matrimonio con Felipe V en 1714⁷².

El discurso sobre la presencia masiva extranjeros en la obra del Palacio Real de Madrid y en el conjunto de las Obras Reales y su entorno en los años centrales del siglo XVIII adquiere coherencia visto desde la óptica del nuevo y necesario programa político y artístico promovido por Felipe V frente al período anterior. Ya se ha señalado que la renovación artística fue únicamente posible mediante la importación de arquitectos y operarios extranjeros y la creación de nuevos sistemas de gobierno para determinar responsabilidades, coordinar actividades y garantizar el rendimiento de las nuevas obras⁷³.

⁷⁰ S. A. COLOMBO, S. COPPA, *I Carloni di Scaria*, Fidia edizioni d'arte, Lugano 1997, p. 43; L. DAMIANI-CABRINI, op. cit., pp. 311-312.

⁷¹ Sobre el Palacio Real de Madrid cfr.: J. L. SANCHO GASPAS, "El Palacio Real Nuevo, su decoración interior", op. cit., pp. 329-352.

⁷² Y. BOTTINEAU, *El arte en la corte de Felipe V*, op. cit., pp. 367-373.

⁷³ B. BLASCO ESQUIVIAS, "Monarquía y arquitectura: la reforma de las obras reales", op. cit., p. 81.

La reorganización impuesta en las fábricas, fuente de malhumores y malestares, no fue ni gratuita ni fruto de una imposición caprichosa de los soberanos, sino que respondió a razones ante todo prácticas. Los arquitectos extranjeros trasladaron y reprodujeron en España el sistema de gestión de las obras conocido por ellos y que en Italia había logrado resultados por todos admirados y también, sin duda, por Isabel de Farnesio y Felipe V. Basta comparar las obras borbónicas y las contemporáneas de los Saboya para percibir analogías. Al asegurarse la colaboración de Juvarra en Madrid, Felipe V opta por un estilo que implica un tipo de gestión de las fábricas y la importación de unos conocimientos a través de una mano de obra inmigrante. De hecho, en Turín Juvarra había puesto a punto un sistema de organización de las obras de la mayor eficacia, caracterizado por la concentración de la dirección del proyecto y de su ejecución en manos de un único coordinador general, por unas normas de selección y subdivisión en categorías de la mano de obra y por unos sistemas de control administrativo que comprendían también la redacción obligatoria de libros y registros⁷⁴. Estos principios son los mismos que se aplican en España y que rigen la obra del Palacio Real Nuevo en 1742. El Nuevo Reglamento General de la fábrica reproduce una fórmula solvente y consolidada en el Piamonte, con la que estaban familiarizados tanto el Arquitecto Mayor Sacchetti, como sus colaboradores y muchos de los oficiales activos en las obras del Palacio Real Nuevo⁷⁵.

A la hora de poner en funcionamiento una fábrica de tal envergadura, se puede pensar que G.B. Sacchetti buscara o incluso exigiera estar secundado por colaboradores hábiles en el modo de construir al que él estaba acostumbrado y con los que no interfirieran problemas de entendimiento lingüístico, técnico o de gestión de la obra en su conjunto. Los profesionales de la construcción tesineses y lombardos respondían bien a las pretensiones y exigencias requeridas para la fábrica. De hecho, su habilidad y profesionalidad eran bien conocidas por Juvarra y Sacchetti, porque el trabajo de los milaneses y luganeses en las obras piamontesas era una realidad desde hacía más de un siglo.

⁷⁴ C. ROGGERO BARDELLI, “Juvarra Primo Architetto Regio: le istruzioni di cantiere”, en *Filippo Juvarra. Architetto delle capitali da Torino a Madrid*, op. cit., pp. 215-225; G. GRITELLA, *Juvarra. L'architettura*, 2 vols., Modena 1992; P. CARBONE, “Il cantiere settecentesco: ruoli, burocrazia ed organizzazione del lavoro”, *Studi Piemontesi*, XV, 2, 1986, pp. 335-357.

⁷⁵ B. BLASCO ESQUIVIAS, “Monarquía y arquitectura”, op. cit., p. 81.

Como revela una reciente publicación fruto de una larga y minuciosa investigación dirigida por la ya fallecida profesora Vera Comoli, la presencia de las *maestranze d'arte* lombardas y tesinesas a lo largo de dos siglos fue continua y muy numerosa tanto en las obras de Turín, como de sus alrededores, ya las promovidas por los Saboya, en los palacios Chiabrese, de la Venaria Real y de Stupinigi, por ejemplo, ya las de ámbito noble y eclesiástico, como el Duomo de Carignano o la Basílica del Corpus Domini⁷⁶. El estudio se centra en los registros de la *Compagnia di Sant'Anna dei Luganesi e dei Milanensi* –así denominada entre 1624 y 1762–, una asociación instituida por los artistas emigrantes con fines de identificación social y cultural y de ayuda mutua, cuya sede se encontraba en la capilla dedicada a Santa Ana de la iglesia de San Francisco de Turín desde el año 1624. El caso de la *Compagnia di Sant'Anna* es una excepción porque la documentación conservada es muy completa y da lugar a un estudio muy pormenorizado sobre los *maestri d'arte* operantes en la región hasta finales del siglo XVIII. Los fondos que gestionaba la asociación procedían de las limosnas anuales recogidas entre los miembros-socios y en los alquileres de edificios de propiedad de la asociación; las actividades consistían en la celebración de la fiesta patronal, la asistencia en caso de enfermedad o indigencia y la concesión de préstamos, que también podían ser en especie, como provisiones para la compra de materiales de construcción⁷⁷. El estudio, particularmente interesante porque toca de refilón la biografía de Vigilio Rabaglio, precisa el ámbito geográfico de procedencia de los emigrantes y elenca el nombre de los maestros que ocuparon cargos en la asociación. Entre ellos se encuentran registrados entre los años 1714 y 1735 varios miembros de apellido Pagano (Carlo, Giuseppe, Giovan Battista), que probablemente se puede relacionar con el arquitecto Pagani con el que se formó Vigilio Rabaglio en Milán durante nueve años desde 1723 en adelante⁷⁸. Los registros contienen asimismo las referencias a varios

⁷⁶ M. V. CATTANEO, N. OSTORERO, op. cit. El estudio del archivo de la *Compagnia di Sant'Anna*, conservado en el *Laboratorio di Storia e Beni Culturali* del Departamento Casa-Città del Politecnico de Turín, fue confiado en 1991 a la profesora Vera Comoli, autora de una primera publicación sobre el tema: AA.VV., *Luganensium Artistarum Universitas. L'archivio e i luoghi della Compagnia di Sant'Anna tra Lugano e Torino*, a cargo de V. Comoli, ed. Giampiero Casagrande, Lugano 1992. Véase también el siguiente estudio: A. GILI, “La Compagnia di Sant'Anna a Torino: una congregazione di mastri d'arte luganesi nel capoluogo sabaudo con il titolo di università e un patronato di cappella”, en AA.VV., *Col bastone e la bisaccia per le strade d'Europa*, op. cit., pp. 99-104.

⁷⁷ M. V. CATTANEO, N. OSTORERO, op. cit., pp. 52-61.

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 86-90.

mastri d'arte de la asociación entre los años 1720 y 1740 cuyos apellidos (Frasca, Gamboni, Bernascone, Casella, Bettino o Aprile) se encuentran con frecuencia también en los documentos de las obras borbónicas españolas durante los años centrales del siglo XVIII.

El deseo o la exigencia por parte de Sacchetti de disponer para la fábrica del Palacio Real de Madrid de profesionales de la construcción y de maestranzas pluridisciplinares debió de ser bien acogida por la Reina Isabel de Farnesio y el marqués Scotti, porque la presencia de artistas migrantes procedentes del actual Ticino y de los territorios circunstantes en los ducados de Parma y Piacenza era también destacada. El caso más llamativo lo constituía el pintor Bartolomeo Rusca, que antes de llegar a España en 1734 y de trabajar en las residencias reales de La Granja, Aranjuez y el Buen Retiro, había desarrollado su actividad durante un ventenio en numerosos edificios religiosos y nobiliarios de Piacenza y sus alrededores, como los palacios Bertamini, Malvicini Fontana di Nibbiano o Scotti de Castelbosco⁷⁹. Junto a Bartolomeo Rusca se encontraban en la ciudad durante el segundo cuarto del siglo otros conterráneos suyos, como el albañil Portogalli, con quien viaja hasta Madrid, y los estucadores Fortunato Rusca, Giovan Domenico Cremona y Michele Barca. Todos ellos fueron herederos en cierto modo de la tradición decorativa que se desarrolló en los ducados farnesianos y en toda la Lombardía a principios del Setecientos y que se ha denominado “barocchetto lombardo”, derivada del antiguo gusto por encuadrar en marcos arquitectónicos las composiciones pictóricas al fresco y de la que los Galliari, Longone, Biella, Porro o Castellino fueron sus representantes destacados⁸⁰.

En definitiva, se puede afirmar que la llegada masiva de italianos a la obra del Palacio Real Nuevo y a las de sus alrededores respondió no tanto a un ideal de estilo, sino más bien a una exigencia práctica para hacer funcionar la fábrica en los términos

⁷⁹ La actividad de Bartolomeo Rusca en Piacenza ha sido estudiada por Laura Riccò Soprani, autora de una *tesi di laurea* sobre el pintor (Università degli Studi di Bologna, 1991) y de varios artículos sobre el tema: “La decorazione pittorica del palazzo dei conti Somaglia su strada Levata a Piacenza: un episodio tra i più suggestivi del primo Settecento”, *Strenna Piacentina*, 2001, pp. 53-68, en particular pp. 55-65; “Affreschi inediti di Robert de Longe nei palazzi Caracciolo e Malvicini Fontana di Nibbiano”, *Strenna Piacentina*, 2001, pp. 47-51. La larga trayectoria profesional del pintor y la bibliografía que la concierne están recogidas en: AA.VV., *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cargo de G. Briganti, tomos I-II, Electa, Milán 1990, en particular vol. II, p. 860; A. CÒCCIOLI MASTROVITI, *Piacenza 1680-1760. Spazi architettonici spazi dipinti nell'età di Panini*, ed. Tip.Le.Co., Piacenza 1993, en particular pp. 5-21.

⁸⁰ R. BOSSAGLIA, “Riflessioni sui quadraturisti del Settecento lombardo”, *Critica d'arte*, III, 1960, núm. 41, pp. 377-398.

requeridos por el comitente. La presencia de los italianos en los cargos de responsabilidad de las fábricas garantizó en un limitado número de años la calidad de la ejecución del trabajo, así como la posibilidad de recrear formas esencialmente decorativas propias del estilo internacional imperante en Europa en la época, definido generalmente como rococó o rocaille, con las que los *mastri d'arte* de la región de los lagos lombardos estaban bien familiarizados.

En España y durante los reinados de Felipe V y Fernando VI se llamaron arquitectos franceses e italianos tan significativos como R. de Cotte, F. Carlier, A. Procaccini, S. Bonavia, F. Juvarra y G. B. Sacchetti para configurar una arquitectura cortesana cosmopolita. Se trató de una época de esplendor para el arte cortesano, con reformas en los Sitios Reales y construcciones de nuevos edificios como el Palacio Real de Madrid o el de La Granja de San Ildefonso, donde los arquitectos y artistas extranjeros trajeron modelos y tradiciones europeos. En los mismos años también se encontraba trabajando en Madrid Ferdinando Reyff, arquitecto formado –al igual que Juvarra– en la más pura tradición del barroco romano y autor del proyecto del palacio de la Nunciatura, representado en el fondo Rabaglio a través de numerosos planos. Pero la época presenció también un desarrollo brillante de la arquitectura y del arte hispánicos en el ámbito cortesano de Madrid y su entorno y sobre todo en el marco de edificios religiosos y en territorios alejados de la capital. Arquitectos y artistas como Teodoro Ardemans, Pedro de Ribera, Narciso Tomé, José Benito de Churriguera, Francisco Hurtado, Luis Salvador Carmona y más tarde Felipe de Castro y Ventura Rodríguez, entre otros, realizaron obras importantes y prestaron también atención a los modelos europeos reinterpretándolos. La historia fue compleja y mezclada, no ausente de contradicciones y tensiones entre lo cosmopolita y local en las que se mezclaron modelos importados y tradiciones propias⁸¹.

En la arquitectura hubo confrontación entre los modelos traídos de fuera y los representantes de la tradición artística autóctona, pero extranjeros y españoles compartieron también algunas convicciones comunes. Incluso en los primeros años de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la convivencia y la variedad de modelos fue fecunda. Y en el período que nos ocupa, también la existencia y

⁸¹ D. RODRÍGUEZ RUIZ, “Sobre el *apacible engaño de la vista*”, op. cit., pp. 89-91; véase también: C. SAMBRICIO, *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid 1986.

pervivencia de un modelo tan significativo como el monasterio de El Escorial tuvo una innegable repercusión artística⁸².

La arquitectura de los Sitios Reales contribuyó a consolidar la difusión de modelos, lenguajes y tipologías arquitectónicas de origen europeo que pronto fueron asumidas por los artistas españoles. Como se ha afirmado, la influencia ejercida por F. Juvarra a través de su proyecto para el Palacio Real de Madrid, luego replanteado por su discípulo G. B. Sacchetti, propició el comienzo de una nueva idea de la arquitectura y la necesidad de crear una academia entendida como una verdadera escuela de la historia del arte en España. El rico y variado clima de experiencias presentes durante el reinado de Felipe V, con la convivencia de artistas extranjeros y españoles, llevaron a la constitución de la Junta Preparatoria de la futura academia en 1744 bajo el amparo de los maestros y responsables de la obra del Palacio Real Nuevo. En el ámbito de la arquitectura, los primeros profesores académicos fueron los arquitectos extranjeros responsables de las obras de los Sitios Reales y del Palacio Real de Madrid que todavía estaban en curso⁸³, así como los españoles que, como Ventura Rodríguez, José de Hermosilla y Diego de Villanueva, se habían formado en la obra del palacio madrileño⁸⁴. Todos ellos estaban vinculados a la tradición barroca romana⁸⁵, aunque atemperada por su contacto con la arquitectura de las primeras obras borbónicas, y propiciaron a partir de la fundación de la Real Academia de San Fernando un movimiento lento hacia una nueva arquitectura, a la que aún no cabe denominar neoclásica, pero que se caracteriza tanto por un progresivo abandono del lenguaje barroco y de su versión rococó puramente decorativa, como por un acercamiento al clasicismo más depurado⁸⁶. En este sentido, el palacio de Riofrío proyectado por Vigilio Rabaglio hacia 1752, con sus fachadas externas de color rosado y sin pilastras,

⁸² D. RODRÍGUEZ RUIZ, “La arquitectura”, en *La Real Biblioteca Pública 1711-1760*, op. cit., pp. 395-439, p. 395.

⁸³ *Ibidem*, p. 429.

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 409-413; F. MARÍAS, A. BUSTAMANTE, “Sobre el Curso de Arquitectura de la Academia”, en *El arte en tiempos de Carlos III*, IV jornadas de arte, Departamento de Historia del arte Diego Velázquez, Centro de Estudios Históricos, CSIC, Madrid 1989, pp. 151-159.

⁸⁵ F. CHUECA GOITIA, “Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana”, en *El arquitecto Don Ventura Rodríguez (1717-1785)*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Fernández Alba, Museo Municipal, Madrid 1983, pp. 11-33.

⁸⁶ P. NAVASCUÉS PALACIO, “Ventura Rodríguez entre el barroco y el neoclasicismo”, en *El arquitecto Don Ventura Rodríguez*, op. cit., pp. 111-129.

únicamente animadas por las impostas de las ventanas, las torres angulares y la balaustrada del remate, presenta una cierta simplicidad en línea con el lenguaje formal que acabaría imponiéndose años más tarde⁸⁷.

En sus primeros años y hasta el final del reinado de Fernando VI en 1759, la Academia recogió y trató de conciliar tradiciones artísticas diferentes procurando plantear una continuidad figurativa con las construcciones que estaban en curso. Asimismo, se hizo eco de las nuevas ideas que se debatían en Europa y en especial en Italia en esos años, donde la antigüedad renacentista y romana clásica con sus ruinas, rescatadas en buena parte en las excavaciones que desde 1738 promovía en Herculano, Pompeya y Estabia Carlos VII de Nápoles, futuro Carlos III de España, centraban buena parte del interés artístico y cultural⁸⁸. Todo ello contribuyó a la convivencia de lenguajes formales dispares, desde los modelos herederos del gran barroco romano e italiano en general a los de influencia francesa y desde propuestas profusamente ornamentadas a otras que denotan una cierta racionalidad constructiva⁸⁹.

⁸⁷ J. L. SANCHO GASPAR, *La arquitectura de los Sitios Reales*, op. cit., p. 574.

⁸⁸ P. VÁZQUEZ GESTAL, “Carlos III e Italia”, en AA.VV., *Carlos III y su época. La monarquía ilustrada*, a cargo de I. Enciso Alonso-Muñumer, Caroggio, S.A. de ediciones, Barcelona 2003, pp. 67-89, pp. 78-88. En el mismo estudio, véase también el prólogo de L. M. Enciso Recio (pp. 5-28, p. 16). F. FERNÁNDEZ MURGA, *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Estabia*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1989; V. TOVAR MARTÍN, “Carlos III y la cultura artística de su tiempo”, en *Carlos III Alcalde de Madrid 1788-1988*, catálogo de la exposición, a cargo de C. Sambricio, Madrid 1988, pp. 33-57, pp. 41-42.

⁸⁹ D. RODRÍGUEZ RUIZ, “La arquitectura”, op. cit., p. 438.

II.- BIOGRAFÍAS DE VIGILIO Y PIETRO RABAGLIO

1.- El testimonio de Pietro Rabaglio

Antes de abordar las biografías de Vigilio y Pietro Rabaglio, conviene recordar la memoria escrita por éste último, que conocemos a través del resumen publicado en 1922 por A. Saager⁹⁰ y de la que se extraen numerosas informaciones referidas a las vidas de los dos hermanos. El voluminoso documento, del que hoy se ha perdido el rastro, era conservado por los herederos Rabaglio en la casa de Gandria y fue consultado, además de por el propio A. Saager, también por L. Brentani y G. Bianchi. El 13 de noviembre de 1780, Pietro termina de redactar su texto, escrito en un lenguaje híbrido, mezcla de italiano, dialecto y español, del que desgaciadamente Saager no ofrece ni siquiera un extracto.

El contenido de la memoria, condensado en siete páginas, es el siguiente. El objetivo del escrito de Pietro es recuperar los bienes de su propiedad retenidos por su hermano Vigilio. El motivo que desencadena la reclamación son las nuevas nupcias de Vigilio, el cual, no habiendo tenido hijos de su primer matrimonio, había anteriormente prometido a Pietro nombrarlo su heredero universal; la nueva situación amenaza con comprometer la herencia. La causa del litigio es el hecho de que Pietro ha ingresado todas sus ganancias en una bolsa común gestionada por Vigilio. Para lograr su propósito, Pietro redacta una especie de biografía financiera del período comprendido entre 1743 y 1780, que cubre los dieciocho años de permanencia en España y el ventenio transcurrido en Gandria tras su vuelta. Mezcladas entre las cifras aparecen continuamente noticias de otro tipo que concierne a la familia, la formación profesional, la actividad en Italia y España y los hechos acontecidos hasta 1780. Con estas premisas, no sorprende que Vigilio aparezca descrito con tintas negras, como una suma de vicios sin virtud alguna: es avaro, mentiroso, envidioso, huraño, soberbio, aprovechado, sin escrúpulos, despótico y colérico. Pietro no puede ser más que la víctima pacífica, devota, atemperada, ingenua y bondadosa. En conclusión, como dice Saager, los acontecimientos contados en la memoria bien podrían servir como guión para hilvanar una novela histórica sobre dos artistas del Setecientos.

⁹⁰ “Ein berühmtes tessiner künstlerbrüderpaar”, *Tessiner Blätter-Rivista Ticinese*, 1922, pp. 116-120, 125-126, cfr. S. SUGRANYES, “Vigilio e Pietro Rabaglio di Gandria”, pp. XVI-XVII.

El relato de Saager está escrito con esmero; el autor subraya la parcialidad del escrito de Pietro, recoge datos y hechos, registra las quejas del autor y anota algunas cifras. El detalle de las cuentas, sólo resumidas por Saager, probablemente ocupaba una gran parte del manuscrito, porque Pietro es un contable puntilloso que registra las entradas correspondientes a la ejecución de los trabajos y a los gastos realizados. De encontrarse algún día el texto de la memoria, ésta permitiría reconstruir con mayor precisión las actividades de Pietro; así se explica, en cualquier caso, la presencia en Gandria de un libro oficial de cuentas de los años 1742-1746 relativo a la obra del palacio del Buen Retiro, que fue comprado por el Estado español y se conserva en el fondo Rabaglio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RBG/M-1). Las discordias de orden pecuniario entre los dos hermanos debían de datar de largo tiempo atrás y explican la sustracción de ese volumen: es prueba irrefutable de las ganancias obtenidas, que Pietro podrá exhibir ante su hermano en caso de litigio.

La memoria es por lo tanto una narración subjetiva que conocemos sólo a través de un resumen. Las informaciones que recoge, sin embargo, parecen atendibles y en parte han podido ser confirmadas con noticias de otra procedencia encontradas a lo largo de mi investigación. Para mayor claridad, en este capítulo las noticias entresacadas del material de archivo se mantendrán separadas de las extraídas del relato de Saager.

Las vidas de Vigilio y Pietro Rabaglio, como las de todo *mastro migrante*, comprenden tres momentos: el de la formación, el desarrollo de la actividad profesional en el extranjero, interrumpida por vueltas esporádicas de pocos meses, y el retorno definitivo al pueblo de origen. La formación y el retorno al pueblo siguen un patrón muy similar para todos los *maestri d'arte*. En cambio, como es evidente, la actividad en el extranjero se desarrolla en lugares y tiempos distintos para cada emigrante. En el caso de los dos hermanos Rabaglio, el ventenio que transcurren en España es desde el punto de vista profesional el período más relevante de sus vidas y al que se refiere la mayoría de los planos del fondo Rabaglio identificados. Éstos constituyen una fuente de información privilegiada y su identificación y estudio se realiza más adelante en este trabajo.

Las noticias sobre las biografías de Vigilio y Pietro Rabaglio, en particular las que se refieren a su formación en Italia y al tiempo transcurrido en Gandria tras su vuelta en 1761, retoman parcialmente las informaciones por mí publicadas en 1997 en el catálogo de la exposición organizada en Madrid y en Rancate (Suiza) sobre el fondo

Rabaglio adquirido por el Estado español⁹¹. La bibliografía consultada entonces remitía no sólo a lo publicado por A. Saager en 1922 sobre la memoria de Pietro Rabaglio, sino también a los siguientes autores: G. Bianchi (1900), cuya publicación da a conocer los documentos originales conservados por la familia Rabaglio y hoy perdidos, entre ellos también el texto escrito por Pietro⁹²; P. Vegezzi (1898), que vió y expuso una selección del material gráfico conservado por la familia en ocasión del primer centenario de la creación del cantón Ticino⁹³; L. Brentani (1937-1941 y 1954-1963), el erudito que en los archivos parroquiales, diocesanos y civiles recogió las noticias relativas a los maestros de arte emigrantes, entre otros, los Rabaglio; C. Brun, redactor de la voz “Rabaglio” en el *Schweizerischer Künstler Lexikon* (1908)⁹⁴; M. Guidi (1932) y A. Crivelli (1970), que mencionan brevemente a los dos hermanos entre los artistas del Ticino⁹⁵; B. Bordoni (1967), funcionario de la aduana de Gandria que leyó los documentos del archivo parroquial y publicó las noticias sobre las obras realizadas por los Rabaglio en la iglesia de San Vigilio⁹⁶. Hoy, muchas de las noticias editadas y referidas no sólo a los Rabaglio, sino a todos los maestros de arte tesineses, se pueden consultar con provecho en el repertorio de M. Pfister (1994).

2.- Los años de formación y las primeras actividades en el norte de Italia

Gandria es un pueblo situado a orillas del lago de Lugano que en el siglo XVIII contaba con una población estable de unas ciento cincuenta personas⁹⁷. Los Rabaglio pertenecen a una vieja familia del lugar mencionada en las actas parroquiales y

⁹¹ S. SUGRANYES, “Vigilio Rabaglio, un arquitecto de Gandria”, op. cit.; “Vigilio e Pietro Rabaglio di Gandria”, op. cit., pp. XV-XXVI.

⁹² G. BIANCHI, op. cit., pp. 164-166. También M. Guidi remitía explícitamente a la memoria escrita por Pietro en su artículo de 1949 (“I Rabaglio”, *Corriere del Ticino*, 25 noviembre 1949).

⁹³ P. VEGEZZI, op. cit., vol. I, pp. 83-84.

⁹⁴ *Schweizerischer Künstler Lexikon*, op. cit., vol. III, p. 584.

⁹⁵ M. GUIDI, *Dizionario degli artisti*, op. cit., pp. 240-241; A. CRIVELLI, op. cit., pp. 93-102.

⁹⁶ B. BORDONI, “Opere dei pittori luganesi Torricelli a Gandria”, *Bollettino Storico della Svizzera Italiana*, 1967, vol. LXXIX, fascículo I, pp. 1-5.

⁹⁷ L. BRENTANI, op. cit., vol. IV, p. 21.

representada en la *vicinia*; ésta, una asamblea elitista que reúne únicamente a los miembros de las familias originarias del pueblo, constituye el núcleo de su vida colectiva y política. Los Rabaglio no son los únicos habitantes del pueblo que trabajaron en España; también los Bordoni, Verda, Taddei, Giambonini y Marchi son originarios de Gandria, donde participan en las asambleas de la *vicinia* cuando están en el pueblo. De las actas de estas asambleas se desprende que Giovanni Pietro Rabaglio, maestro de profesión y abuelo de Vigilio y Pietro, ocupó durante varios años cargos administrativos en el lugar⁹⁸.

Vigilio Domenico nace en Gandria el 23 de septiembre de 1711, hijo primogénito de Giacomo Antonio y Lucia Rastelloni, originaria de Ramponio, un pueblo del valle de Intelvi situado enfrente de Gandria en la orilla opuesta del lago⁹⁹. El 16 de septiembre de 1721 nace su hermano Giovanni Pietro, diez años más joven¹⁰⁰. En la familia se señalan también tres hermanas, Marta Lucia, Giovanna Maria y Maria Francesca, nacidas antes de 1724¹⁰¹. El 12 de febrero de 1735, a los veinticuatro años, Vigilio solicita en su diócesis de Como el extracto civil y el 20 del mismo mes se casa con una joven de Gandria, Laura Bordoni, miembro de una familia de artistas migrantes¹⁰². En 1733 y en 1734 Vigilio asiste a las asambleas de la *vicinia*, donde en 1740 aparece Pietro¹⁰³. Las noticias que conciernen a la formación de los dos hermanos

⁹⁸ Ibídem, vol. III, p. 68-69. Se sabe también que uno de los tíos de Vigilio y Pietro Rabaglio trabajaba como entallador en la fábrica del Duomo de Milán entre los años 1706 y 1708 (agradezco esta noticia al investigador Andrea Bonavita).

⁹⁹ Vigilio Rabaglio fue bautizado al día siguiente en la iglesia parroquial de Gandria; los padrinos, ambos de la parroquia de San Giorgio de Castagnola, una localidad próxima al pueblo, fueron Domenico Taddei y Giovanna Maria, hija de Giovanni Lepori. Giovanni Pietro, padre de Giacomo Rabaglio y abuelo de Vigilio, presenció el acto (APG, *Baptizatorum Liber*, vol. II; el acta de bautismo está parcialmente recogida en: L. BRENTANI, op. cit., vol. IV, p. 22).

¹⁰⁰ Bautizado en la iglesia parroquial de San Vigilio dos días después de su nacimiento, el 18 de septiembre, Pietro Rabaglio fue apadrinado por Giovanni Battista Verda de Gandria y Margherita, esposa de Giovanni Pietro Bossi de Castagnola (APG, *Baptizatorum Liber*, vol. II; véase también: L. BRENTANI, op. cit., vol. IV, p. 22).

¹⁰¹ Las hermanas de Vigilio y Pietro se llamaban Marta Lucia (nacida en 1714), Giovanna Maria (1724) y Maria Francesca (1726). En 1761 las dos primeras ya habían fallecido (APG, *Baptizatorum Liber*, vol. II).

¹⁰² L. BRENTANI, op. cit., vol. IV, p. 19. Laura Bordoni era hija de Giovanni y Lucia, parientes de los Rabaglio. Los testigos del matrimonio fueron Cipriano Iarillo de Lugano y Francesco Giambonini de Gandria (APG, *Matrimoniorum liber*, vol. I).

¹⁰³ L. BRENTANI, op. cit., vol. IV, pp. 21-22.

son escasas, pero informan sobre un aprendizaje lejos del pueblo de Gandria análogo al que era usual entre los *maestri d'arte*.

La formación profesional de los jóvenes empezaba, como era costumbre, con el aprendizaje en el seno de una *bottega* o taller artesano. Pero en este ámbito geográfico, donde se originaban las *maestranze*, se imponía una exigencia de calidad profesional poco frecuente. Las prácticas estaban reguladas por los *pacta ad artem docendam*, contratos de aprendizaje estipulados ante notario entre el padre o tutor del aprendiz-alumno y un maestro que se comprometía a enseñar a éste último el oficio y sus secretos a cambio de una remuneración llamada *donzena*. El aprendiz, un joven de edad comprendida entre los 10 y los 15 años, era acogido como un hijo por el maestro, que le proporcionaba el alojamiento, la comida, los instrumentos del oficio. Por lo general, la formación tenía lugar lejos del pueblo de origen y su duración variaba según la especialización; el aprendizaje del estuco o la pintura, por ejemplo, duraba una media de cinco años; el de los *mastri da muro* podía prolongarse un año más.

El ejercicio del aprendiz se basaba en la reproducción de grabados, dibujos y cartones que conformaban el repertorio de modelos propio de cada taller¹⁰⁴. Se trataba de un patrimonio figurativo de matriz manierista modificado y reelaborado a lo largo del tiempo y en contextos geográficos distintos, constituido entre otros elementos por cabezas de *putti*, figuras antropomorfas, cartelas decorativas y cartuchos. El término de la formación podía estar señalado por la entrega al aprendiz de un certificado de idoneidad en el que se atestaban sus capacidades profesionales. Antes de iniciar su aprendizaje, los jóvenes normalmente habían aprendido en la parroquia a leer, escribir y hacer cuentas, un bagaje básico para mantener un contacto epistolar con la familia y sobre todo para el ejercicio técnico y financiero de la profesión que requería cálculos, medidas y elaboración de contratos¹⁰⁵.

¹⁰⁴ E. RÜSCH, "Modelli e influssi nelle arti minori", *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, núm. 46, 1989, pp. 84-88.

¹⁰⁵ L. DAMIANI-CABRINI, op. cit., p. 310; M. DUBINI, "I *pacta ad artem*, una fonte per la storia dell'emigrazione", en AA.VV., *Col bastone e la bisaccia per le strade d'Europa. Migrazioni stagionali per le strade d'Europa dall'arco alpino nei secoli XVI-XVIII*, actas del congreso, Bellinzona, 1987, pp. 73-81; C. AGLIATI, "Occasioni di formazione tra apprendistato e scuola", en *Arte in Ticino 1803-2003. La ricerca di un'appartenenza 1803-1870*, catálogo de la exposición, a cargo de R. Chiappini, Lugano 2001, pp. 45-66, pp. 45-48; S. BIANCONI, "*Legere et scrivere et far conti*. Il processo di alfabetizzazione nei baliaggi italiani", en *Storia della Svizzera italiana dal Cinquecento al Settecento*, op. cit., pp. 313-328.

Estas consideraciones generales se concretan en las biografías de Vigilio y Pietro Rabaglio. En 1723, a la edad de doce años, Vigilio deja Gandria para aprender un oficio, ausentándose todos los años entre marzo y diciembre y transcurriendo nueve años en Milán y tres en Vicenza¹⁰⁶.

Más detalladas son las informaciones que se recogen en el resumen de la memoria de Pietro Rabaglio escrito por A. Saager¹⁰⁷. Vigilio deja Gandria en 1726¹⁰⁸;

¹⁰⁶ G. BIANCHI, op. cit., p. 164; L. BRENTANI, op. cit., vol. IV, pp. 19 y 22. La mayor parte de estas noticias han sido recogidas por Y. Bottineau (*El arte en la corte de Felipe V*, op. cit., p. 616). En Vicenza y Milán encuentran trabajo también otros compatriotas de los Rabaglio, Francesco y Giovanni Maria Taddei y Giovanni Battista Marazzi (L. BRENTANI, op. cit., vol. IV, p. 20).

¹⁰⁷ A. SAAGER, op. cit., pp. 116-120, 125-126.

¹⁰⁸ El 21 de septiembre de este año, Vigilio Rabaglio es padrino de bautizo en Gandria de su prima, Marta Caterina Bordoni; la madrina es Maria Caterina Taddei, también del pueblo (APG, *Baptizatorum liber*, vol. II).

su padre, muerto en 1728¹⁰⁹, lo envía a Milán para formarse en el taller del arquitecto Pagani, con el que permanece durante 10 años¹¹⁰. Pietro no tiene una profesión, es mozo aprendiz y desde 1734 trabaja con su hermano, primero en Vicenza y al año siguiente en Milán y la Cartuja de Pavía. En 1736 y durante tres meses Vigilio y Pietro trabajan en la iglesia de la Consolata de Turín, edificada inicialmente sobre planos de Guarini y reconstruida por Filippo Juvarra en 1735¹¹¹.

En Turín y en las construcciones juvarrianas trabaja un gran número de artistas emigrantes tesineses y lombardos, asociados desde 1624 en la *Compagnia di Sant'Anna dei Luganesi e dei Milanesi*, entre cuyos miembros más destacados se registran en el período 1714-1740 numerosos maestros de la familia Pagano (Giuseppe, Carlo, Giovan Battista, Galeazzo), originarios del valle de Valsolda, próximo al lago de Lugano, y relacionados verosímilmente con el arquitecto Pagani maestro de Vigilio Rabaglio¹¹².

Desde principios de agosto de 1735, Vigilio y Pietro Rabaglio trabajan con el estucador Stefano Giorgi en Castiglione Val d'Aosta¹¹³ (hoy Chatillon). Al año siguiente, en 1737, los dos hermanos se separan; Vigilio parte hacia España, llamado a la corte con dos vecinos y compañeros, un Bordoni y un Marchi¹¹⁴.

Pietro Rabaglio relata lo que le sucede tras la partida de Vigilio que, en calidad de tutor, se encarga de su formación en el arte del estuco. En 1737 y durante dos años, Pietro permanece con el estucador Giorgio de Giorgi, con el que vuelve también a Castiglione Val d'Aosta (Châtillon) y no aprende nada. Entonces Vigilio lo confía a un maestro estucador de apellido Giambonini y nativo de Gandria, al que mediante un

¹⁰⁹ APG, *Mortuorum liber*, vol. I.

¹¹⁰ Durante las temporadas que transcurre en Gandria durante su período de formación, Vigilio Rabaglio participa en las asambleas convocadas por la *vicinia*, como el día 1 de marzo de 1733 (L. BRENTANI, op. cit., vol. IV, pp. 21-22, cfr.: S. SUGRANYES, “Vigilio Rabaglio, un arquitecto del Ticino”, op. cit., p. 57).

¹¹¹ Filippo Juvarra, 1678-1736. *De Mesina al Palacio Real de Madrid*, op. cit., p. 468; G. GRITELLA, Juvarra. *L'architettura*, vols. I-II, Módena 1992, vol. II, pp. 172-175; R. WITTKOWER, *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*, Madrid 1992, p. 406.

¹¹² M. V. CATTANEO, “1713-1788 Composizione del Consiglio della Compagnia di Sant'Anna dei Luganesi in Torino”, en M. V. CATTANEO, N. OSTORERO, op. cit., pp. 85-100, pp. 86-91.

¹¹³ En Castiglione (Châtillon) Vigilio y Pietro Rabaglio habrían trabajado en el castillo perteneciente hoy a la familia de los Passerin D'Entrèves, que lo heredaron de los Challant. Uno de los dibujos conservados en el fondo Rabaglio (ASB, Fondo Rabaglio, tav. 97) se refiere a los trabajos allí realizados (agradezco al investigador Andrea Bonavita esta información).

¹¹⁴ A. SAAGER, op. cit., p. 116.

contrato se compromete a pagar 250 liras de la herencia paterna. El aprendizaje de Pietro termina en 1743; a comienzos de septiembre Vigilio le envía el dinero para costear el viaje; Pietro sale el día 20 de Lugano y en octubre llega a Madrid.

Hasta aquí por lo que respecta a los datos conocidos sobre la formación de Vigilio y Pietro Rabaglio. Se puede considerar que en 1734 Vigilio es un arquitecto profesional al cabo de un aprendizaje que ha durado, según las fuentes, entre siete y diez años.

Existen otros indicios recogidos a lo largo de esta investigación que corroboran y completan las informaciones disponibles sobre la formación de los dos hermanos y sus primeros años de actividad. El fondo Rabaglio catalogado en Bellinzona contiene un plano de la fachada de la iglesia de la cartuja de Pavía firmado y fechado por Vigilio Rabaglio en 1735¹¹⁵. Además, entre los papeles conservados hoy por los herederos Rabaglio y no catalogados se encuentran unos proyectos de altares y de decoraciones murales con escalas métricas que remiten a un área geográfica precisa: los *piedi liprandi*, utilizados en Turín y en todo el Piamonte, así como los *piedi milanesi*, *veronesi* y *vicentini* señalados en otros dibujos. Milán, Pavía, Vicenza y Turín y la Val d'Aosta son precisamente los lugares en los que transcurren el aprendizaje y la primera actividad del joven arquitecto Vigilio. Otros documentos conservados por la familia Rabaglio son grabados y libros que en la época formaban parte de los repertorios al uso para la formación y práctica de los arquitectos y estucadores. Parte de este bagaje es el volumen impreso y encuadernado en pergamino que contiene un compendio de las obras arquitectónicas de Vignola y una nota de posesión autógrafa de Pietro Rabaglio fechada en 1744¹¹⁶, así como también la importante serie de grabados y estampas sueltas, en su mayoría franceses, que se conservan¹¹⁷. Se trata de hojas con dibujos de

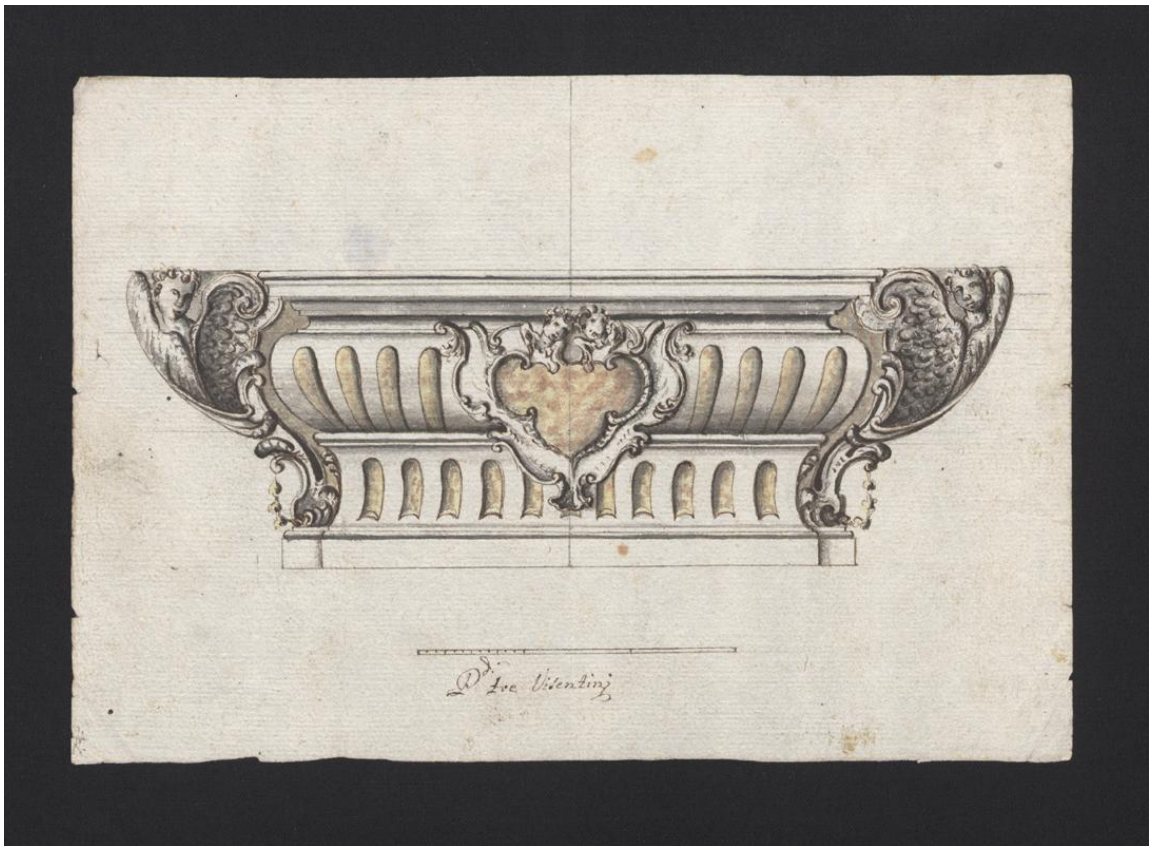
¹¹⁵ Véase el dibujo ASB, FR, n. 1.

¹¹⁶ El volumen impreso está titulado: *Alcune opere d'architettura di Giacomo Barotio da Vignola raccolte e poste in luce da Francesco Villamena lanno MDCXVII, Còl'Privilegio del Sommo Pontefice et l'autorita de Superiori, in Roma*. El libro contiene hojas impresas sueltas con notas manuscritas en italiano. La nota de posesión en la primera hoja es la siguiente: *Carte del Presente libro numero 52: Di me Pietro rabaglio- ano 1744* (FAM).

¹¹⁷ Los grabados conservados por los herederos Rabaglio proceden de los talleres de algunas de las familias de estampadores parisinas más activas en los siglos XVII y XVIII, como los Mariette, los Langlois, los Daudet, los Huquier y los Crépy (E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Librairie Gründ, Paris 1976, primera edición fechada en 1921-1923).

ornatos, detalles anatómicos, flores, ejercicios de geometría y reproducciones de estatuas antiguas y renacentistas romanas pertenecientes a repertorios o cartillas como las que se empleaban en escuelas y academias artísticas¹¹⁸.

¹¹⁸ Sobre el empleo de cuadernos o cartillas de estampas y hojas de diseño en la Real Academia de San Fernando de Madrid, cfr.: A. CIRUELOS GONZALO, “La práctica del dibujo en la Academia durante el reinado de Fernando VI”, en *Un reinado bajo el signo de la paz*, op. cit., pp. 283-295, p. 284.



Proyecto de altar trazado en escala de “piedi vicentini” correspondiente a la etapa de formación de Vigilio Rabaglio (FAM, n. 4).



Châtillon (Valle de Aosta), castillo de los duques de Challant, actualmente Passerin d'Entrèves, proyecto de decoración para el salón principal atribuido a Giorgio De Giorgi, hacia 1740 (ASB, FR, n. 97; lápiz, tinta negra y aguadas marrón y gris sobre papel verjurado con filigrana, 39.7 x 29.3 cm).

3.- Los valedores en España: el marqués Scotti y Santiago Bonavia

La actividad de Vigilio Rabaglio en Turín que precede a su viaje a España es un elemento que determina el resto de su biografía y sobre el que ya nos hemos detenido. En 1737, el arquitecto es contratado como maestro director de la obra del Palacio Real de Madrid por mediación del conde Ignazio Rocca, interlocutor de la corte española en la administración ducal de Piacenza¹¹⁹. Se trata pues de un contrato formal y de una oferta de trabajo atractiva para un joven profesional como él, que a la sazón tiene 26 años.

Ya desde sus primeros trabajos en Madrid, Vigilio Rabaglio se relaciona con las dos personas que serán determinantes para su biografía y su trayectoria profesional en España: el marqués Annibale Scotti y Santiago Bonavia. A su llegada, el arquitecto es un joven profesional capaz y ciertamente ambicioso, y Bonavia, después de haber comprobado su habilidad y competencia técnica, es su valedor al inicio de su carrera.

El marqués Scotti, originario al igual que Santiago Bonavia de Piacenza y vinculado a los Farnesio y a los Neoburgo desde antes de su llegada a España en 1719, es el hombre de confianza de la reina Isabel. La documentación que lo concierne encontrada durante esta investigación en su ciudad natal ilumina algunos aspectos de su vida privada poco conocidos y que se recojen en el presente trabajo.

A principios del mes de marzo, Vigilio Rabaglio emprende el viaje hacia España, que duraba un mes largo. Como afirma Santiago Bonavia¹²⁰, el arquitecto llega el 2 de mayo de 1737 a Aranjuez, donde se está restructurando el palacio real y donde también trabajan los pintores Bartolomé Rusca y Félix Fedeli¹²¹. Ese mismo día llega al sitio otro tesinés, el estucador Raimundo Marchi, seguido dos días más tarde por Vigilio Bordoni, también estucador, y Juan Rusca, maestro albañil. Todos trabajan enseguida en la obra del Gabinete de la Reina que dirige Santiago Bonavia, menos Vigilio Rabaglio,

¹¹⁹ F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., doc. XCIV, pp. 412-413.

¹²⁰ Ibídem, p. 412, doc. XCI fechado en 1-V-1738. Yves Bottineau sitúa la llegada de Vigilio Rabaglio a Aranjuez dos meses antes, en marzo de 1737 (*El arte en la corte de Felipe V*, op. cit., p. 622).

¹²¹ V. TOVAR MARTÍN, "Giacomo Bonavia en la Corte española. Su obra en La Granja de San Ildefonso", en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso*, op. cit., pp. 127-138, pp. 135-136; P. MARTÍN PÉREZ, *Las pinturas de las bóvedas del Palacio Real de San Ildefonso*, Madrid 1989, pp. 48, 173-174 y 187-188; J. URREA FERNÁNDEZ, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid 1977, pp. 96-97 y 469-470.

maestro de obras, que permanece en el sitio hasta el 8 de junio sin percibir retribución alguna¹²².

3.1.- La protección del marqués Annibale Scotti

La presencia y la actividad en España de Vigilio Rabaglio tienen como punto de referencia obligada al marqués Scotti, hombre de confianza y consejero artístico de Isabel de Farnesio. Los rasgos principales de la biografía de este personaje polifacético son conocidos pero han sido interpretados diversamente. Un tipo de retrato se remonta a la descripción eficaz, pero rápida y somera, salida de la pluma de Saint-Simon y citada por Yves Bottineau: un personaje alto y macizo, espeso en lo exterior como en el interior, honesto pero incapaz y tolerado por Isabel de Farnesio sólo por afán patrioter¹²³. En la misma línea se mueve el otro embajador francés, Vauréal, que, al igual que el anterior, conoció personalmente al marqués Scotti y que subraya su ligereza y superficialidad a la hora de abordar cualquier tema¹²⁴. Esta instantánea negativa pierde peso y se matiza cuando se reflexiona sobre la actividad que desarrolla a lo largo de sus treinta y tres años de vida cortesana en España, donde llega con una larga trayectoria diplomática y cultural italiana.

Margarita Torrión se centra en su actividad como intermediario artístico y juez-protector de cómicos italianos encargado de los entretenimientos de la corte¹²⁵. Más completa, vivaz y benévola es la figura del marqués Scotti propuesta por Teresa Lavallo-Cobo¹²⁶: cortesano de máxima confianza, mayordomo mayor de la reina Isabel

¹²² F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., p. 412, documento XCI fechado en 1-V-1738. Yves Bottineau sitúa la llegada de Vigilio Rabaglio a Aranjuez dos meses antes, en marzo de 1737 (*El arte en la corte de Felipe V*, op. cit., p. 622).

¹²³ Y. BOTTINEAU, *El arte en la corte de Felipe V*, op. cit., pp. 372-373.

¹²⁴ M. TORRIÓN, “Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V”, en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso*, op. cit., pp. 220-240, p. 228.

¹²⁵ Ibídem, pp. 227-229; de la misma autora: “Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI: cuatro óleos de Francesco Battaglioli”, *Reales Sitios*, 143, 2000, pp. 40-51; “La sociedad de Corte y el ritual de la ópera”, en *Un reinado bajo el signo de la paz*, op. cit., pp. 165-195, p. 168.

¹²⁶ T. LAVALLO-COBO URIBURU, *Isabel de Farnesio, la reina coleccionista*, Madrid 2002, pp. 72-74; de la misma autora: “Biografía artística de Isabel de Farnesio”, en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso*, op. cit., 182-193, pp. 188 y 192; “La reina Isabel de Farnesio y su hijo el infante cardenal”, en

de Farnesio y administrador de su bolsillo secreto; testigo testamentario de Felipe V en 1724; grande de España de primera clase, caballero del Toisón de Oro, del Sancti Spiritus, de San Genaro y Gran Cruz de la orden de San Jorge; criado de las casas del príncipe e infantes desde 1735; fiel acompañante de la reina viuda desde la muerte de Felipe V y durante su exilio en La Granja de San Ildefonso. Las informaciones sobre el marqués Scotti, dispersas en numerosos estudios por ser un personaje activo e implicado en muy diversos asuntos, están en su mayoría relacionadas con la construcción, la reforma y la decoración de edificios religiosos y civiles promovidas por la familia real¹²⁷. Su frecuente intervención en materia artística¹²⁸ le ha valido las calificaciones de intrigante, incompetente y carente de cualidades que se encuentran en la bibliografía española.

Cuando se establece en Madrid en 1719, Aníbal Scotti tiene cuarenta y tres años y por lo tanto es ya un cortesano con una larga experiencia¹²⁹. En Parma es gentilhombre de cámara de Francisco María Farnesio, padrastro y tío de Isabel de Farnesio, a la que, como su mayordomo mayor, acompaña en su venida a España hasta Roncesvalles. En la corte ducal trabaja con el conde Ignazio Rocca, tesorero del duque de Parma, al que mantiene como su interlocutor para los asuntos italianos hasta su muerte¹³⁰. En 1715 es

Goya y el infante don Luis de Borbón. Homenaje a la “infanta” María Teresa Vallabriga, catálogo de la exposición, a cargo de J. J. Junquera Mato, Zaragoza 1996, pp. 63-88, pp. 64-67.

¹²⁷ Véanse por ejemplo: D. RODRÍGUEZ RUIZ, “Arquitectura y academia durante el reinado”, op. cit., pp. 222-223; del mismo autor: “El Palacio del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato cambiante del rey”, en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, op. cit., pp. 25-41, p. 30; V. TOVAR MARTÍN, “Giacomo Bonavia en la Corte española”, op. cit., p. 136; de la misma autora: “La iglesia de San Justo y Pastor”, op. cit., p. 145; F. VÁZQUEZ GARCÍA, *El Infante don Luis Antonio de Borbón y Farnesio*, Ávila 1990, pp. 359-361; P. MARTÍN PÉREZ, *Las pinturas de las bóvedas del Palacio*, op. cit., pp. 33-41.

¹²⁸ Conocidas son las críticas del marqués Scotti dirigidas contra el proyecto del Palacio Real de Madrid diseñado por Giovan Battista Sacchetti, así como sus opiniones sobre la escultura, la pintura y las reglas ópticas o el modo de hacer puertas y vidrieras sólidas (J. L. SANCHO GASPAS, “Ferdinando Fuga, Nicola Salvi y Luigi Vanvitelli y el Palacio Real de Madrid y sus escaleras principales”, *Storia dell’Arte*, 72, 1991, pp. 199-252, pp. 201-203; M. T. TÁRRAGA BALDÓ, *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, tomos I-III, Madrid 1992, t. II, pp. 31-32; F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., p. 272).

¹²⁹ Annibale Deodato Scotti, hijo de Fabio y Alessandra Vittoria y descendiente de la rama más antigua de los Scotti de Castebosco y Mamago, nace en Piacenza el 31 de diciembre de 1676 (Piacenza, Biblioteca comunale Passerini Landi, *Schedario Rapetti*, noticia extraída de un documento de la parroquia de San Giacomo Maggiore).

¹³⁰ El conde Ignazio Rocca, fallecido según L. Mensi (*Dizionario biografico piacentino*, Piacenza 1899, ed. facsímil, Piacenza 1978, pp. 361-362) en 1742 a los 80 años, fue designado por el marqués Scotti como ejecutor testamentario en 1715. Véase: *Disposizioni testamentarie, addizionali e codicillari Di S.E.*

encargado de una misión diplomática en la corte de Luis XIV, que recompensa su servicio con una joya con su retrato ornado con diamantes¹³¹.

Su vida posterior es conocida: llega a Madrid por primera vez encargado de una misión diplomática en 1716. Tres años después, esta vez como embajador ducal extraordinario y residente, informa desde la corte de todas las noticias de interés a la duquesa Dorotea de Neoburgo, madre de Isabel de Farnesio, y se involucra personalmente en la defenestración de su compatriota y ministro de Felipe V, el cardenal Julio Alberoni¹³².

Las habilidades diplomáticas del marqués Scotti son particularmente reconocidas por los soberanos cuando es nombrado ayo y mayordomo del infante cardenal don Luis en 1742, un cargo delicado por la situación política existente entre la Santa Sede y España¹³³. Su puesto implica una gran responsabilidad porque se trata de educar al infante, iniciando por ejemplo su colección de obras de arte con la compra de algunas de las pinturas propiedad de Mariana de Neoburgo, así como de gestionar los dotadísimos bienes de los arzobispados de Toledo y Sevilla a él vinculados¹³⁴.

Durante 17 años y hasta su muerte, el marqués Scotti vive al lado del infante cardenal acompañándolo en sus desplazamientos. Esta proximidad se materializa en el cuarto del Jardín de Francia del palacio del Buen Retiro, donde tienen habitaciones simétricas y comunicantes¹³⁵. Su presencia continua al lado del infante, la educación

il Sig. Marchese D. Annibale Deodato Scotti già defunto, In Parma, Nella R. D. Stamperia Monti in Borgo Riolo, 1754, p. 8.

¹³¹ *Disposizioni testamentarie*, op. cit., p. 32.

¹³² Julio Alberoni es apartado por decreto real de todos sus negocios y echado del reino a principios de diciembre de 1719. Su vida en Italia se prolonga hasta 1752, año de su muerte en Roma (M. A. PÉREZ SAMPER, *Isabel de Farnesio*, Barcelona 2003, pp. 132-135).

¹³³ Véanse por ejemplo: A. MESTRE SANCHÍS, “La Iglesia y el Estado. Los concordatos de 1737 y 1753”, en AA.VV., *Historia de España*, a cargo de R. Menéndez Pidal, t. XXIX-I, Madrid 1987; R. OLAECHEA, “Política eclesiástica del gobierno de Fernando VI”, en AA.VV., *La época de Fernando VI. Ponencias leídas en el coloquio conmemorativo de los 25 años de la fundación de la Cátedra Feijoo*, Centro de Estudios del siglo XVIII, Universidad de Oviedo, 1981, pp. 139-225.

¹³⁴ El nombramiento real del marqués Scotti como ayo y mayordomo del infante cardenal Luis de Borbón tiene lugar el 16-I-1742. En esta fecha, ya es gobernador del infante (15-VIII-1735) y administrador general de las encomiendas de los arzobispados de Toledo y Sevilla (13-II-1736 y 13-X-1741 respectivamente) (F. VÁZQUEZ GARCÍA, *El Infante don Luis Antonio de Borbón*, op. cit., pp. 359-361; M. TORRIONE, “Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V”, op. cit., pp. 227-239).

¹³⁵ Véanse por ejemplo los planos RBG/P- 12 y P-17.

refinada que le proporciona¹³⁶ y la escasa propensión natural de éste por una vida religiosa que le había sido impuesta, finalizada con su renuncia al cardenalato dos años después de la muerte del marqués Scotti, en diciembre de 1754, permiten pensar que el cortesano no fue del gusto de todos, señaladamente del padre confesor del infante¹³⁷.

Su pasión por la construcción y la decoración, que se revela desde sus primeros años en Italia, es la peculiaridad que lo caracteriza. En la construcción de la iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor de Madrid, promovida en nombre del infante cardenal, el marqués Scotti es el interlocutor del constructor Vigilio Rabaglio; visita la fábrica para comprobar en lo alto de los andamios el trabajo realizado, que exige sea firme y correcto¹³⁸, y ordena la ejecución de elementos vistosos y arreglados a su entendimiento, como las torres de la fachada¹³⁹. Este tipo de intervención se repite sustancialmente en las otras obras por él encargadas a Vigilio Rabaglio para el infante cardenal don Luis en los palacios del Buen Retiro y Aldovea.

En los documentos, el marqués Scotti se define a sí mismo como amante de la verdad, la justicia y la habilidad, así como dado al arte y práctico, aunque no profesor, en materia de construcción por su experiencia y entendimiento¹⁴⁰. Para llevar a cabo los proyectos arquitectónicos comisionados por el infante cardenal y la reina Isabel de Farnesio, se apoya en un grupo de artistas de confianza en el que Santiago Bonavia y Vigilio Rabaglio son los principales ejecutores, pero también intervienen otros como Carlantonio Bernasconi o los hermanos González Velázquez¹⁴¹. Definido por Pietro

¹³⁶ J. J. JUNQUERA MATO, “El Infante don Luis y su gusto: del mundo galante al *Sturm and Drang*”, en *Goya y el infante don Luis de Borbón. Homenaje a la “infanta” María Teresa Vallabriga*, catálogo de la exposición, a cargo de J. J. Junquera Mato, Zaragoza 1996, pp. 9-18.

¹³⁷ En un documento no fechado pero escrito hacia 1750, el confesor culpa al marqués Scotti de la pésima situación de las rentas del infante cardenal, así como de que no dedique nunca su tiempo “en la útil lección de un libro o en conversación de materias que enriquecen el entendimiento de el que las posee”, sino “en maniobras humildes o conversaciones con los criados inferiores, los cuales se an familiarizado con exceso” (AHN, Estado, leg. 2540, exp. 13, 145-146).

¹³⁸ ADT, Rep. tem., leg. M 18, documentos del 31 de agosto y del 8 de septiembre de 1744 y documento sin fecha pero datado alrededor del 9 de noviembre 1744.

¹³⁹ Carta de Pietro Rabaglio al marqués Scotti (ibídem, documento del 25 de junio 1744).

¹⁴⁰ Ibídem, documento del 14 de septiembre de 1744 y documento sin fecha pero de alrededor del 9 de septiembre de 1744; véase también: J. L. SANCHO GASPÁR, “Las críticas en España y desde Italia al Palacio Real de Madrid”, op. cit., pp. 155-156.

¹⁴¹ ADT, Rep. tem., leg. M 18, documento del 7 septiembre 1744.

Rabaglio como “amparo de pobres extraídos de sus países”¹⁴², es el protector de los italianos que trabajan en las obras reales españolas, algunos de ellos, como el propio Vigilio Rabaglio o Bartolomeo Rusca, llegados por orden suya a través del conde Rocca¹⁴³.

Una vez en Madrid nunca vuelve a su patria, pero los contactos del marqués Scotti con Parma y Piacenza, su ciudad natal, no se interrumpen. Al partir deja allí a su mujer, Teodora Chiapponi, hija de Daniele y Maria Anguissola, y a sus cinco hijos, todos nacidos antes de 1715¹⁴⁴. Fabio, Claudio Luigi y Bradamante son los herederos junto a su madre Teodora a la muerte del padre en San Ildefonso el 8 de febrero de 1752. Como se lee en sus disposiciones testamentarias publicadas en Parma en 1754¹⁴⁵, Aníbal Scotti deshereda a Claudio Luigi por una boda desfavorable y otorga al primogénito Fabio la grandeza de España y el marquesado¹⁴⁶.

En Piacenza se encuentra el palacio que perteneció al marqués Scotti y su familia, que fue reformado por orden de Aníbal con una obra concluida tras su muerte y donde se conserva una bóveda pintada al fresco por Bartolomeo Rusca decorada con estucos¹⁴⁷. Ésta no es la única construcción que promueve en su patria: en 1715 declara

¹⁴² *Ibidem*, leg. M 6, exp. 1 A, documento del 14 de enero 1749.

¹⁴³ Para Bartolomeo Rusca, véase: Y. BOTTINEAU, *El arte en la corte de Felipe V*, op. cit., p. 651. Giovan Battista Sacchetti, Giovan Domenico Olivieri, Andrés Rusca o Giovanni Pietro Verda son algunos de los italianos que acuden al marqués Scotti para resolver sus asuntos privados o solicitarle una recomendación (ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1 A, documento del 24 de enero 1749, 12 de julio 1750 y s.f. pero anterior al 15 de marzo 1745).

¹⁴⁴ En los años posteriores a su exilio en 1719, el cardenal Julio Alberoni pudo encontrarse en Piacenza con la esposa de Aníbal Scotti, Teodora Chiapponi, a la que solía repetir refiriéndose al cortesano “se io fossi stato vendicativo già da gran tempo voi sareste vedova” (G. NASALLI ROCCA, *Per le vie di Piacenza: ricordi di storia patria e pensieri*, Piacenza, 1909, p. 263).

¹⁴⁵ Las disposiciones testamentarias del marqués Aníbal Scotti se componen de dos testamentos, el primero firmado en Piacenza el 17 de enero de 1715 y el segundo en San Ildefonso el 30 de septiembre de 1748, así como de siete añadidos suscritos el 5 de diciembre de 1749, el 6 de marzo y el 18 de septiembre de 1750, el 24 de mayo y el 1 de agosto de 1751 y el 6 y el 28 de enero de 1752 (*Disposizioni testamentarie*, op. cit.).

¹⁴⁶ Fabio Scotti casó en 1732 en Sevilla con María Teresa de Amezaga y fue embajador extraordinario de Felipe V ante la república de Venecia (D. OZANAM, *Les diplomates espagnols du XVIII siècle*, Casa de Velázquez – Maison des Pays Ibériques, Madrid – Bordeaux 1998, pp. 429-430). La dote de sus tres hijas, Alessandra, Olimpia y Camilla, fue colocada por el abuelo Aníbal en el depósito de la iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor de Madrid (*Disposizioni testamentarie*, op. cit., p. 35).

¹⁴⁷ En las disposiciones testamentarias suscritas por el marqués Aníbal Scotti en 1752 se lee: “è mia volontà che si procuri di terminar l’opra del mio Palazzo di Piacenza del Pò nella forma, che si è cominciato, e relativamente alle Piante, e Disegni, che ho già approvato, e che devono conservarsi nella

tener “qualche rilevante somma di debito fatto per causa d’acquisti, e per aver fatte molte Fabbriche, e riparazioni tanto in Città, quanto in Villa”¹⁴⁸ y pocos días antes de morir firma un codicilo en San Ildefonso en el que ordena “assolutamente, e senza veruna interruzione si continui sino alla sua total perfezione la Fabbrica della Chiesa di Campremoldo, e della Casa Canonica destinata al Curato della medesima nella stessa forma, che io ho determinato, senza che in ciò vi sia alcun impedimento, nè la più menoma innovazione”¹⁴⁹.

De particular interés es el inventario –hasta ahora inédito– de los bienes conservados en el palacio de Piacenza desde la venida a España de Aníbal Scotti hasta su muerte, porque testimonia la continua atención demostrada por éste a lo largo de los años mediante el envío de cuadros y ordenando la compra de muebles u ornamentos. Entre los géneros descritos (cuadros, muebles, adornos, joyas, platería y cristalería) se encuentran grandes mesas de estuco marmorizado con pies de talla dorada; butacas tapizadas de damasco verde o carmesí con apoyabrazos de talla color cenizo o galones dorados; visillos con guardamalletas; lámparas de techo; espejos con moldura y cimacio tallados y dorados; camas con baldaquino de damasco o terciopelo carmesí; y una importante y ciertamente valiosa colección de pinturas de origen flamenco, italiano y español, algunas de ellas atribuidas en el inventario a Brueghel, Rubens, Carlo Maratti, el Cavalier d’Arpino, Tiziano, Tintoretto, un Carracci, Guido Reni o Velázquez¹⁵⁰.

En la época que nos concierne, el palacio Scotti no es una excepción en Piacenza, sino uno de los numerosos palacios existentes en la ciudad caracterizados por

Casa, e per tal effetto li miei Esecutori Testamentarii d’Italia destineranno la quantità, che sarà creduta annualmente necessaria, affinché senza molto incommodo si venga alla conclusione dell’opera” (*Disposizioni testamentarie*, op. cit., p. 36). El palacio de los Scotti de Castalbosco, propiedad después a las familias de los Marazzani Visconti y de los marqueses de Casali, ocupa el número 48 de la vía Taverna de Piacenza. La reforma ordenada por el marqués Aníbal Scotti, de la que hoy sólo se conserva la fachada, fue realizada a partir de 1736 por Simone Buzzini y peritada por Domenico Cervini, ambos constructores locales. El fresco que orna una de las salas internas fue pintado por Bartolomeo Rusca antes de su venida a Madrid en 1734 y como ejecutor de los estucos que lo decoran Anna Maria Matteucci propone a Giuseppe Rusca (A. M. MATTEUCCI, *Palazzi di Piacenza dal Barocco al Neoclassico*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, Turín 1979, pp. 283-284).

¹⁴⁸ *Disposizioni testamentarie*, op. cit., p. 7. A la deuda por las construcciones realizadas se une la derivada del litigio iniciado por Aníbal Scotti para erigir su primogenitura en los bienes de Castalbosco. El dinero debe ser resarcido por sus sucesores y del pago siempre deben de estar excluidas las alienaciones de los bienes de Castalbosco y la casa de Piacenza.

¹⁴⁹ *Disposizioni testamentarie*, op. cit., p. 35.

¹⁵⁰ ASP, rogito Ottavio Rovedali, filza 16576.

su gran riqueza y calidad arquitectónicas y decorativas, con magníficas escaleras escenográficas de rampas oblicuas que denotan la influencia dejada por Ferdinando Bibiena en la corte farnesiana¹⁵¹.

3.2.- Santiago Bonavia, referente profesional de Vigilio Rabaglio

El trasfondo cultural y artístico de la pequeña ciudad de Piacenza es compartido por Santiago Bonavia, compatriota y colaborador estrecho del marqués Scotti, llegado a Madrid como ayudante de pintor con Giovan Battista Galluzzi, también placentino, en 1728¹⁵². A lo largo de 31 años y hasta su muerte en 1759 desarrolla una intensa actividad al servicio de la familia real caracterizada por una extrema versatilidad como decorador, arquitecto, escenógrafo y urbanista¹⁵³. Se integra en el ambiente profesional y social español¹⁵⁴ y en los documentos consultados se presenta como un hombre ecuánime y equilibrado, además de un trabajador preciso, fiable, honrado y competente.

Su trayectoria profesional al servicio de Felipe V y Fernando VI se reconstruye a través de las numerosas noticias bibliográficas que lo conciernen: desde 1735 es pintor del Rey especializado en arquitecturas fingidas y trabaja junto a Bartolomeo Rusca y los ayudantes Pedro Mórtola, Félix Fedeli y Francisco Ballestrieri; se encarga de todas las obras de decoración interior en los palacios de Aranjuez, La Granja y el Buen Retiro¹⁵⁵; construye los teatros portátiles con sus decorados para los Sitios Reales y dirige por

¹⁵¹ A. M. MATTEUCCI, *Palazzi di Piacenza dal Barocco al Neoclassico*, op. cit., pp. 9-28.

¹⁵² Santiago Bonavia, hijo de Gaetano, judío converso, y Maria Caterina Mussi, nació en Piacenza el 25 de julio de 1705 (I. S. ARESTIZÁBAL, “Bonavia, Giacomo”, en AA.VV., *Dizionario Biografico degli Italiani*, tomo XI, Roma 1969, pp. 648-649). Su relación de parentesco con los Mussi está confirmada a través de un documento fechado el 24-I-1749 y conservado en el ADT (Rep. tem., leg. M 6, exp. 1 A).

¹⁵³ A. M. MATTEUCCI, “L’incidenza della cultura padovana nella formazione di Giacomo Bonavia”, en AA.VV., *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, actas del congreso (Madrid-Aranjuez 1987), Madrid 1989, pp. 471-480.

¹⁵⁴ Santiago Bonavia se casó dos veces y ambas con españolas: Francisca Herrera, con la que tuvo nueve hijos, y Narcisa Mejía, que le dio otros dos (J. URREA FERNÁNDEZ, *La pintura italiana en el siglo XVIII*, op. cit., pp. 96-100).

¹⁵⁵ J. L. SANCHO GASPAR, *La arquitectura de los Sitios Reales*, op. cit., p. 664; V. TOVAR MARTÍN, “Santiago Bonavia en la obra del palacio real de Aranjuez”, *Anales de historia del arte*, 7, 1997, pp. 123-155op. cit.; de la misma autora: “Giacomo Bonavia en la corte española”, op. cit.; “Pintura de arquitecturas fingidas en los palacios españoles de Aranjuez y La Granja de San Ildefonso”, *Bracara Augusta*, XXVII, 1973, pp. 3-15.

encargo del marqués Scotti las construcciones de los coliseos de los Caños del Peral y del Buen Retiro, edificados entre 1737 y 1738 por Vigilio Rabaglio y Pedro de Ribera¹⁵⁶; participa en las juntas decisorias y consultivas de la fábrica del Palacio Real de Madrid encabezadas por Giovan Battista Sacchetti¹⁵⁷ y presenta proyectos alternativos para la escalera principal¹⁵⁸; desde 1744 dirige la junta preparatoria para el establecimiento de la Real Academia de San Fernando, de la que que ocho años más tarde es director de arquitectura; en septiembre de 1745 es director principal de las obras de Aranjuez, donde ya detenta cargos anteriores (conserje y ayuda de furriera) y a lo largo de los años siguientes reforma la capilla del palacio y lleva a cabo la planificación urbanística del Sitio¹⁵⁹.

Menos conocida es su actividad para el infante cardenal Luis Antonio y en el ámbito del arzobispado de Toledo, un trabajo proporcionado por el marqués Scotti en el que su colaborador estrecho fue Vigilio Rabaglio. En este sentido, como se ha dicho, Santiago Bonavia intervino por orden del marqués Scotti en el palacio arzobispal de Ventosilla y la iglesia de San Juan de los Reyes de Toledo¹⁶⁰, pero sobre todo proyectó en Madrid la nueva iglesia de los Santos Justo y Pastor y el cuarto del infante cardenal don Luis en el palacio del Buen Retiro, ambas obras materializadas por Vigilio Rabaglio y representadas entre los dibujos del fondo Rabaglio. Los documentos que se transcriben en nota, ambos inéditos y de extraordinario interés, atestiguan los nombramientos de Santiago Bonavia por el infante cardenal como Arquitecto y Maestro Mayor de la Dignidad Arzobispal de Toledo y como Maestro Mayor de obras de la

¹⁵⁶ M. TORRIONE, “Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V”, op. cit., pp. 229-236; M. VERDÚ RUIZ, “Transformaciones dieciochescas del teatro del Buen Retiro”, en AA.VV., *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, actas del congreso (Madrid-Aranjuez 1987), Madrid 1989, pp. 804-810; de la misma autora: *El arquitecto Pedro de Ribera (1681-1742)*, Madrid 1988, p. 272.

¹⁵⁷ F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., pp. 51 y 368-370, doc. 21-VI-1742.

¹⁵⁸ J. L. SANCHO GASPAS, “El Palacio Real de Madrid: alternativas y críticas”, op. cit.; del mismo autor: “La planta principal del Palacio Real de Madrid”, *Reales Sitios*, 109, 1991, núm. extraordinario, pp. 20-36; “Las críticas en España y desde Italia al Palacio Real de Madrid”, op. cit.; “Ferdinando Fuga, Nicola Salvi y Luigi Vanvitelli”, op. cit.

¹⁵⁹ V. TOVAR MARTÍN, “Santiago Bonavia, arquitecto principal de las obras reales”, op. cit.; J. L. SANCHO GASPAS, *La arquitectura de los Sitios Reales*, op. cit., pp. 318-338.

¹⁶⁰ V. TOVAR MARTÍN, “Santiago Bonavia, arquitecto principal de las obras reales”, op. cit., p. 140. El 28 de julio de 1749, Santiago Bonavia también informa sobre un reconocimiento que ha llevado a cabo por orden del marqués Scotti en el palacio arzobispal de Toledo (ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1 A).

catedral primada de la misma ciudad¹⁶¹. Bonavia obtuvo ambos títulos en mayo de 1743, a la muerte de su predecesor en el cargo Fabián Cabezas, aunque el italiano llevaba

¹⁶¹ Arquitecto y Maestro Mayor de la Dignidad Arzobispal de Toledo (ADT, IV/200, fols. 235r-236v): “Don Luis, por la gracia de Dios ynfante de España, car[denal] diácono de la Santa Yglesia Romana del título de Santa María de Scala, arzobispo, comendador, administrador y dispensador en lo espiritual y temporal de la de Toledo, Primada de las Españas, chanciller mayor de Castilla, cavallero del ynsigne orden del toysón de oro, Santi Spiritus y Real de San Genaro y comendador de varias encomiendas en las órdenes militares de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa.

Por quanto se halla vacante el empleo de Maestro Mayor de las obras y reparos de nuestra Dignidad Arzobispal de Toledo, por muerte de don Fabián Cabezas que le obtenía. Por tanto, confiando de la suficiencia, distinguida haviilidad y cuidado de Vos, don Santiago Bonavia, ayuda del oficio de furriera de S.M., conserge de su real sitio de Aranjuez y director general de las reales obras de ello, y que bien y fielmente haréis lo que por Nos os fuere mandado, miraréis el servicio de Dios nuestro Señor, el descargo de nuestra conciencia, bien y utilidad de las yglesias y edificios de nuestra diócesis y encomiendas. Por el presente, os nombramos y elegimos por Arquitecto y Maestro Mayor de las obras y reparos de todas las ciudades, villas y lugares de los partidos de Toledo y de nuestra ciudad de Alcalá de Henares y de las yglesias, castillos, casas y edificios de nuestra Dignidad Arzobispal sitios en ella y en todas las encomiendas de las órdenes militares que posehemos y nos están concedidas en futura sucesión; para que siendo necesario en qualquiera de ellos hacer obras nuevas y reparos para su conservación, pedido por persona legítima, siendo mandado por Nos o por nuestro Contador Mayor de rentas decimales de este nuestro arzobispado en nuestro nombre, y por lo tocante a encomiendas por nuestro Ayo y Mayordomo Mayor como administrador general de ellas en virtud de reales cédulas, veáis las dichas yglesias, castillos, casas y edificios y taséis las obras y reparos de que necesitan y sus deterioraciones, y hagáis las medidas, trazas y plantas que combengan, con las condiciones que se huvieren de executar, y tasación de materiales y manos para que se hagan las dichas obras y reparos como se necesiten, mirando en todo con gran detención y cuidado el mayor servicio de Dios nuestro Señor, bien y utilidad de las dichas yglesias de nuestra Dignidad Arzobispal, hazienda y encomiendas; de manera que lo que se huviere de gastar sea lo forzoso para que se conserven en el estado con que en sus principios se fundaron, sin hacer nuevos aumentos y gastos sin nuestro especial mandato y lo que según vuestro arte y experiencia hallaredes convenir, lo daréis por escrito, jurado y firmado de vuestro nombre, para que se vea y mande executar en la parte que más combenga; que para todo ello y lo en qualquier manera anexo y dependiente, os damos poder cumplido; y por razón de vuestra ocupación, hayáis y llevéis los salarios, derechos y emolumentos que se os devieren y han acostumbrado llevar vuestros antecesores; y mandamos a todas y qualesquier personas, así eclesiásticas como seglares de dicho nuestro arzobispado y encomiendas, os hayan y tengan por tal Maestro Mayor y os guarden y hagan guardar todas las honras y preeminencias que por el dicho oficio os deben ser guardadas. Y os mandamos que antes que comencéis a exercer vuestro empleo, os presentéis con este nuestro título y nombramiento ante el dicho nuestro Contador Mayor de rentas, para que reciva de Vos el juramento acostumbrado de que le usaréis bien y fielmente, y que se tome la razón del dicho título en los libros de su oficio; y tomada, os la buelva original para vuestro resguardo.

En testimonio de lo qual, mandamos dar y dimos el presente, firmado de nuestro Ayo y Mayordomo Mayor, sellado con el sello real de nuestras armas y refrendado del ynfascripto don Sebastián Fernández de Helices, nuestro secretario. En el real sitio de Aranjuez, a primero de mayo de mil setecientos y quarenta y tres= Como Ayo y Mayordomo de S.A.= El marqués Scotti= Don Sebastián Fernández de Helices”.

Maestro Mayor de obras de la catedral primada de Toledo (ADT, IV/200, fols. 236v-237r): “Don Luis, por la gracia de Dios ynfante de España, cardenal diácono [...] confiando de la haviilidad, suficiencia y cuidado de Vos, don Santiago Bonavia, director de obras reales y conserge del Palacio del Real Sitio de Aranjuez, y que con puntualidad y fidelidad haréis lo que por Nos os fuere mandado, miraréis el servicio

tiempo desempeñando estas tareas. Ambos documentos, localizados en el Archivo Diocesano de Toledo, están suscritos por el marqués Scotti y Sebastián Fernández de Helices, secretario del infante cardenal.

de Dios nuestro Señor y el descargo de nuestra conciencia. Por el presente os nombramos, constituimos y creamos por Maestro Mayor de las obras de nuestra Santa Yglesia Primada, y os damos poder y facultad para que de aquí en adelante, quanto la nuestra voluntad fuere, podáis usar y exercer este encargo, visitando y reconociendo cómo se executan, así las ya principiadas como las que de nuevo se dipusieren por nuestro Obrero Mayor de dicha nuestra Santa Yglesia, y hagáis todo lo demás tocante a vuestro oficio, según y como os fuere mandado. Y por razón de él, hayáis y llevéis el salario acostumbrado y se os acuda con todos los demás emolumentos y aprovechamientos a él tocantes y pertenecientes según se ha acudido y debido acudir a vuestros antecesores. Y mandamos al dicho nuestro Obrero Mayor y a los visitadores de la obra de nuestra Santa Yglesia Primada, os hayan y tengan por tal Maestro Mayor de obras de ella y os acudan y hagan acudir con el salario y aprovechamientos al dicho oficio pertenecientes, y os guarden y hagan guardar todas las honras, gracias, franquezas, preeminencias y libertades que por razón del dicho oficio os deben ser guardadas. En testimonio de lo qual, mandamos dar y dimos el presente, firmado de nuestro Ayo y Mayordomo Mayor, sellado con el sello real de nuestras armas y refrendado del ynfrascripto don Sebastián Fernández de Helices, nuestro secretario. En el real sitio de Aranjuez, a primero de mayo de mil setecientos y quarenta y tres= como Ayo de S.A.= El marqués Scotti= Don Sebastián Fernández de Helices” .

4.- La actividad de Vigilio Rabaglio en el período 1737-1748

4.1.- El teatro de los Caños del Peral y la construcción del Palacio Real Nuevo

En torno a principios de junio de 1737 Vigilio Rabaglio se traslada desde Aranjuez a Madrid para dirigir la construcción del teatro de los Caños del Peral, patrocinada por Felipe V¹⁶². La obra le es encomendada por el marqués Scotti, promotor de la construcción y desde 1719 juez y protector de las compañías de cómicos italianos encargado de gestionar las iniciativas reales en materia teatral¹⁶³. La propuesta al marqués Scotti de emplear a Vigilio Rabaglio para la fábrica del teatro viene seguramente de Santiago Bonavia, que en Aranjuez ha podido instruirlo acerca de la planta del edificio y de la forma de llevar a cabo la construcción. Esta afirmación adquiere peso si se tiene en cuenta además que en esos años era Bonavia quien construía los teatros y decorados portátiles para las representaciones ante la familia real¹⁶⁴ y que los trabajos decorativos que tiene a su cargo en 1737, tanto en el palacio de La Granja, como en el de Aranjuez, son ya de gran envergadura y le mantienen ocupado¹⁶⁵.

¹⁶² AV, ASA, 2-477-30. Véanse también, entre otros: M. TORRIONE, “El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida”, en AA.VV., *España festejante. El siglo XVIII*, a cargo de M. Torrione, Málaga 2000, pp. 295-322, p. 305; de la misma autora: “Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio: Farinelli, artífice de una resurrección”, op. cit., pp. 229-230.

¹⁶³ Como juez y protector de las compañías de cómicos italianos, el marqués Scotti se ocupaba tanto de organizar los espectáculos en los teatros de patrocinio real, como del gobierno civil y económico de las compañías que en ellos actuaban (M. TORRIONE, “El Real Coliseo del Buen Retiro”, op. cit., pp. 304-305; de la misma autora, véase: “Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V”, op. cit., pp. 227-230; J. J. CARRERAS LÓPEZ, “*Terminare a schiaffoni*: la primera compañía de ópera italiana en Madrid (1738/39)”, *Artígrama*, nº 12, 1996-97, pp. 99-121, pp. 117-119; del mismo autor: “En torno a la introducción de la ópera de corte en España: “*Alessandro nell’Indie* (1738)”, en AA.VV., *España festejante*, op. cit., pp. 323-347, p. 342; T. LAVALLE-COBO URIBURU, “La reina Isabel de Farnesio y su hijo el infante cardenal”, op. cit., p. 66.

¹⁶⁴ ADT, Rep. tem., leg. M6, exp. 1A, documento del 4 de septiembre de 1749; M. TORRIONE, “Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V”, op. cit., pp. 224-229; V. TOVAR MARTÍN, “Santiago Bonavia, arquitecto principal de las obras reales de Aranjuez”, op. cit., p. 127; J. URREA FERNÁNDEZ, *La pintura italiana*, op. cit., p. 98; M. VERDÚ RUIZ, “Transformaciones dieciochescas del teatro del Buen Retiro”, op. cit., pp. 806-807; de la misma autora: *El arquitecto Pedro de Ribera (1681-1742)*, op. cit., p. 272; R. M. ARIZA CHICHARRO, “Santiago Bonavia, un artista italiano en la corte de los primeros Borbones”, *Goya*, 207, 1988, pp. 142-147, p. 145.

¹⁶⁵ J. URREA FERNÁNDEZ, *La pintura italiana*, op. cit., pp. 97-98 y 458, doc. X fechado el 30-XI-1737; V. TOVAR MARTÍN, “Giacomo Bonavia en el Corte española”, op. cit., pp. 127-132.

El teatro de los Caños del Peral se inaugura en febrero de 1738¹⁶⁶. La obra ha durado alrededor de ocho meses, en los que Vigilio Rabaglio compagina su trabajo con el que lleva a cabo en la fábrica del Palacio Real Nuevo, situada enfrente del teatro.

En junio de 1737, cuando Vigilio Rabaglio llega a Madrid, la construcción del Palacio Real aún no ha comenzado. En esta fecha, Giovan Battista Sacchetti, Arquitecto Mayor del Rey al frente de la fábrica, dirige el desmonte de los restos del Alcázar y la preparación del terreno para edificar. La construcción de los cimientos del nuevo edificio se inicia en el mes de marzo de 1738 y la ceremonia de colocación de la primera piedra tiene lugar el 7 de abril siguiente¹⁶⁷. Como sostiene Y. Bottineau¹⁶⁸, Vigilio Rabaglio debió de ponerse enseguida manos a la obra y demostró sus capacidades porque cinco años después, el 26 de junio de 1742, es nombrado Arquitecto Teórico y Práctico, más comúnmente denominado artífice o arquitecto subalterno¹⁶⁹. Junto a él son también designados para el puesto sus coterráneos José Lezzeni, Juan Tami y Pedro Frasca, éste último, al igual que Vigilio Rabaglio, propuesto por Santiago Bonavia¹⁷⁰. Los arquitectos designados ocupan entre el segundo y el quinto puesto de una lista de ocho aspirantes, de la que únicamente se conocen los nombres de los seleccionados y que es redactada y remitida a Felipe V por Giovan Battista Sacchetti¹⁷¹. José Lezzeni y Vigilio Rabaglio están situados en el segundo y tercer lugar de la lista respectivamente¹⁷².

Los cuatro subalternos son los directos colaboradores del Arquitecto Mayor G.B. Sacchetti, que puede garantizar su competencia profesional. El cargo implica unas habilidades determinadas: destreza en el dibujo y capacidad de poner en ejecución los planos aplicando las técnicas adecuadas. Sin embargo, también conlleva unas

¹⁶⁶ M. TORRIONE, “Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V”, op. cit., pp. 230-231; J. J. CARRERAS LÓPEZ, “*Terminare a schiaffoni*”, op. cit., pp. 100-119. Véase también: AV, ASA, 3-134-25, doc. 31-X-1749.

¹⁶⁷ F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., pp. 87-92.

¹⁶⁸ Y. BOTTINEAU, *El arte en la corte de Felipe V*, op. cit., p. 616, nota 139 bis; véase también: F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., p. 58, nota 5 y p. 412, doc. XCI fechado en 1-V-1738.

¹⁶⁹ A. GONZÁLEZ SERRANO, *Juan Bautista Saqueti, Arquitecto Mayor del Rey y Maestro Mayor de la villa de Madrid y sus fuentes (de 1736 a 1764)*, op. cit., tomo I, pp. 391-397.

¹⁷⁰ *Ibidem*, vol. I, pp. 377-380 y 391.

¹⁷¹ *Ibidem*, vol. I, pp. 388-389.

¹⁷² A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., p. 110.

responsabilidades no desatendibles que aparecen minuciosamente detalladas en el *Nuevo Reglamento General* de la obra emitido el 21 de junio de 1742, cinco días antes del nombramiento de los cuatro subalternos. Cada arquitecto subalterno está obligado a respetar los planos firmados por el Arquitecto Mayor; está coadyuvado por dos tenientes o aparejadores en grado de suplirlo en sus eventuales ausencias; controla al menos dos veces al día el desarrollo de la construcción; dirige el trabajo de 30 oficiales de albañilería, de 30 ayudantes y de un número variable de peones; garantiza la colocación de la piedra y mide el trabajo realizado; con sus tres compañeros se encarga de asumir a los oficiales de albañilería, a los ayudantes y a los peones necesarios, evitando toda discriminación y teniendo únicamente en cuenta la habilidad y la idoneidad de los candidatos; y es en parte responsable también de los salarios de los oficiales de albañilería y de sus ayudantes en función de su rendimiento¹⁷³.

Como arquitecto subalterno, Vigilio Rabaglio tiene a su cargo la construcción de una de las cuatro partes en que se divide la obra, en particular el cuarto sudeste, que comprende la torre angular y las dos medias crujías correspondientes. Junto a Losé Lezzeni, a cargo de la fábrica del cuarto sudoeste, responde de la construcción de dos de los elementos de mayor consideración de la obra, el atrio y la escalera principal¹⁷⁴. Parte de su actividad, como la de los demás subalternos, se desarrolla en el estudio del Arquitecto Mayor, Giovan Battista Sacchetti¹⁷⁵, donde se concentran numerosos colaboradores y profesionales de alto nivel, capaces de realizar un trabajo complejo por sus dimensiones y las expectativas y el interés que genera. Entre ellos se encuentran desde los comienzos de la fábrica Ventura Rodríguez, José de Hermosilla, Giovan Battista Novelli y Diego de Villanueva, delineadores, así como los tesineses Carlos Antonio Bernasconi, Carlos Giamboni o Carlos Fraschina, cada uno con responsabilidades diversas¹⁷⁶. Los contactos de Vigilio Rabaglio con éstos últimos, así como con el Arquitecto Mayor y los otros arquitectos subalternos, han dejado una huella documental esporádica, pero fueron a la fuerza cotidianos o cuando menos muy frecuentes.

¹⁷³ F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., pp. 368-370, doc. XXIX.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 369.

¹⁷⁵ AGP, Obras de Palacio, caja 1.133, documento recogido en: A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio en la construcción del Palacio Nuevo”, op. cit., p. 97.

¹⁷⁶ F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., pp. 90, 322-324.

Como se explica más adelante, la intervención de Vigilio Rabaglio en la obra del Palacio Real Nuevo está salpicada por su confrontación con el intendente Baltasar Elgueta y Vigil, un enfrentamiento que también atañe a los demás arquitectos subalternos y que adquiere su punto álgido en 1743 y 1746. Los encontronazos provocan la reacción tajante tanto de Santiago Bonavia, que defiende el trabajo realizado en particular por Vigilio Rabaglio y Pedro Frasca, pero también por Juan Tami y José Lezzeni. Los cuatro subordinados directos de G. B. Sacchetti se dirigen al secretario de Estado, el marqués de la Ensenada, y acusan al intendente José Elgueta de no observar el reglamento de la obra y de atribuirse competencias ajenas en contra incluso de la autoridad del Arquitecto Mayor.

Los documentos atestiguan que la colaboración entre los cuatro subalternos fue estrecha y se extendió también a otras obras¹⁷⁷. Sin embargo, en su entendimiento pesaba la relación de Vigilio Rabaglio y Pedro Frasca con Santiago Bonavia. A la hora de valorar la frecuente intervención de éste último en la obra, se debe tener en cuenta que su participación en la fábrica estaba fijada en el reglamento de 1742 y que ésta se fundamentaba en su buen entendimiento tanto con el Arquitecto Mayor, con el que trabajó también en los planos de construcción, como con Miguel Herrero de Ezpeleta, oficial de la secretaría de Estado y subordinado del ministro Villarias¹⁷⁸. Pero Santiago Bonavia no sólo había propuesto a los dos arquitectos para que fueran elegidos para el cargo de subalterno, sino que está también al frente de las otras obras en las que ambos trabajan en Aranjuez y Madrid¹⁷⁹. El hecho de que Pedro Frasca y Vigilio Rabaglio intervengan también en otras obras contemporáneamente a la del Palacio Real madrileño, según el propio Bonavia, no interfiere en el adelantamiento de la parte de fábrica de la que son responsables, pero provoca un poco de envidia a los otros dos subalternos José Lezzeni y Juan Tami¹⁸⁰.

¹⁷⁷ Pedro Frasca y José Lezzeni intervienen en un reconocimiento de la fábrica de la iglesia (ADT, Rep. tem., leg. M. 18, documento del 2 de septiembre de 1744).

¹⁷⁸ A. GONZÁLEZ SERRANO, *Juan Bautista Saqueti*, op. cit., vol. I, pp. 377-380 y 391; F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., pp. 368-370.

¹⁷⁹ Para el trabajo de Pedro Frasca en el Palacio Real de Aranjuez, cfr.: V. TOVAR MARTÍN, “La escalera principal del Palacio Real de Aranjuez: alternativas para un diseño monumental”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 81, segundo semestre 1995, pp. 167-215, p. 201; de la misma autora: “Santiago Bonavia en la obra del palacio real de Aranjuez”, op. cit., p. 222.

¹⁸⁰ Carta de Santiago Bonavia a Miguel Herrero de Ezpeleta, en: A. GONZÁLEZ SERRANO, *Juan Bautista Saqueti*, op. cit., vol. I, pp. 393-398, doc. s.f. pero de marzo 1743.

Otro aspecto de la relación de Rabaglio y Frasca con Bonavia es el que se refiere a la escalera principal del Palacio Real Nuevo. Como apunta J. L. Sancho, es muy probable que los dos subalternos intervinieran también en la toma de datos que en 1745 permitió a Santiago Bonavia presentar un proyecto de escalera alternativo al de Giovan Battista Sacchetti¹⁸¹.

4.2.- Las obras promovidas por el infante cardenal Luis Antonio de Borbón y la colaboración con Santiago Bonavia

Buena parte de la actividad documentada de Vigilio Rabaglio en España, tanto durante el primer período 1737-1748, como en el segundo (1749-1760), se desarrolla en las obras promovidas y patrocinadas por el cardenal infante don Luis de Borbón. El trabajo que lleva a cabo en la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Madrid, en el palacio del Buen Retiro y, como se verá más adelante, en los edificios arzobispales de Aldovea y Alcalá de Henares, son ejemplos de esta actividad. Se trata de construcciones estrechamente unidas en primer lugar al marqués Scotti, desde 1736 Gobernador, Ayo y Mayordomo Mayor del infante y administrador de las cosas temporales del arzobispado de Toledo¹⁸², y en segundo lugar a Santiago Bonavia, que es el arquitecto ligado al marqués Scotti y a la persona del infante cardenal.

A este propósito conviene citar dos documentos inéditos que por su relevancia transcribo en el apéndice de esta introducción y de los que se desprenden unas interesantes consideraciones. Se trata de los nombramientos el 1 de mayo de 1743 de Santiago Bonavia como Arquitecto y Maestro Mayor de la Dignidad Arzobispal de Toledo y como Maestro Mayor de las obras de la catedral primada de la misma ciudad. Los documentos, copiados uno a continuación del otro en uno de los libros de cámara del infante cardenal conservados en el Archivo Diocesano de Toledo, están suscritos por el marqués Scotti y Sebastián Fernández de Helices, secretario del infante¹⁸³.

¹⁸¹ J. L. SANCHO GASPAR, *La arquitectura de los Sitios Reales*, op. cit., p. 572.

¹⁸² F. VÁZQUEZ GARCÍA, op. cit., p. 96.

¹⁸³ ADT, IV/200 (*Rexistro 2. Desde 1º de 1740 hasta 1745 inclusive*), fols. 235r-237r.

Santiago Bonavia es nombrado para los cargos a la muerte de Fabián Cabezas, que anteriormente había detenido ambas plazas¹⁸⁴. Entre las obligaciones que conlleva el puesto de Arquitecto y Maestro Mayor de la Dignidad Arzobispal se encuentra la de dirigir las obras y los reparos necesarios en los edificios propiedad del extenso arzobispado toledano, realizando las medidas, trazas y plantas correspondientes y determinando la forma en que se deben ejecutar los trabajos. Ejemplos de esta actividad son los reparos que Santiago Bonavia realiza por orden del marqués Scotti en el palacio arzobispal de Ventosilla y en la iglesia de San Juan de los Reyes de Toledo¹⁸⁵.

Hasta 1743, la actividad de Santiago Bonavia en las obras promovidas por el infante cardenal se desarrolla al margen del cuerpo de maestros de obra y alarifes de la Dignidad Arzobispal de Toledo, encargados del mantenimiento ordinario de los edificios de la diócesis y nombrados con toda probabilidad siguiendo un sistema administrativo complejo heredado de los siglos anteriores. La información disponible sobre este tema es escasa, pero deja entrever que la situación en las obras arzobiscales durante los años en que el infante cardenal mantuvo la titularidad de la diócesis (1736-1754) fue análoga a la que se vivió en el seno de las obras reales durante el segundo cuarto del siglo XVIII¹⁸⁶. Los nombramientos de Bonavia como Maestro Mayor de la Dignidad Arzobispal y como Maestro Mayor de la catedral de Toledo prorrogan la dinámica gubernamental anterior, garantizando la continuidad de los usos y costumbres consolidados en las obras arzobiscales a lo largo del tiempo. De una manera análoga, Giovan Battista Sacchetti es nombrado a la muerte de Juan Román en 1739 Maestro Mayor de las Obras Reales, cuando lleva ya dos años al frente de la construcción del Palacio Real Nuevo como Arquitecto Real por orden personal del Rey¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Los nombres de Santiago Bonavia y Fabián Cabezas no están recogidos en el “Catálogo de los Arquitectos maestros mayores de la catedral de Toledo, desde el año de 1425 hasta fines del siglo XVIII” compilado por E. Llaguno y Amirola, que en su lista deja un vacío de más de cincuenta años entre 1721 y 1772 (*Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, op. cit., tomo I, pp. 253-254).

¹⁸⁵ V. TOVAR MARTÍN, “Santiago Bonavia, arquitecto principal de las obras reales de Aranjuez”, op. cit., p. 140. El 28 de julio de 1749, el arquitecto también informa al marqués Scotti sobre un reconocimiento realizado en el palacio arzobispal de Toledo (ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1 A).

¹⁸⁶ Cfr. B. BLASCO ESQUIVIAS, “Monarquía y arquitectura: la reforma de las obras reales y la construcción del Palacio Real Nuevo”, op. cit., pp. 71-89; de la misma autora: “El Maestro Mayor de Obras Reales en el siglo XVIII, sus aparejadores y su ayuda de trazas”, en *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Bonet Correa, Madrid 1987, pp. 271-286; “El Madrid de Filippo Juvarra”, op. cit., pp. 54-62.

¹⁸⁷ Íd., *El Madrid de Filippo Juvarra*, op. cit., pp. 48-54, p. 54.

El trabajo de Vigilio Rabaglio al servicio del infante cardenal don Luis de Borbón, a diferencia del de Santiago Bonavia, se realiza siempre por designación directa del marqués Scotti y se inaugura en el mes de junio de 1739, a partir de cuando dirige la construcción de la parroquia de los Santos Justo y Pastor de Madrid, hoy basílica pontificia de San Miguel (de aquí en adelante: San Justo). La obra le es encargada por el marqués Scotti en nombre del infante cardenal, que es el patrono de la construcción. El autor de la planta de la iglesia es Santiago Bonavia, con el que Vigilio Rabaglio trabaja ya en la ideación del proyecto. La fábrica se desarrolla en dos fases a lo largo de un período de quince años. La primera de ellas dura hasta 1747 y consiste en la construcción de un nuevo cuerpo de iglesia, incluida su decoración escultórica y pictórica; la segunda abarca el levantamiento de la nueva capilla mayor y de las oficinas parroquiales y se concluye alrededor de 1754¹⁸⁸.

Vigilio Rabaglio, tomador de la contrata, dirige la construcción a pie de obra bajo la supervisión de Santiago Bonavia. A lo largo de once años, edifica con éxito la nueva nave de la iglesia, que a su conclusión provoca “admiración a todos los hombres de gusto que han venido a verla [a causa de] la trabesura de ydea y el gran espíritu que tiene que parece mucho más grande, y muchos dudosos de su buen parecer y figura confiesan su gran hermosura”¹⁸⁹.

La fábrica de San Justo es muy tenida en cuenta por el marqués Scotti, que actúa como figura aglutinante de la construcción y solventa personalmente algunos de los enfrentamientos que surgen entre Vigilio Rabaglio y los eclesiásticos responsables de la parroquia, cuya intervención dificultó en numerosas ocasiones el adelantamiento de los trabajos. Los documentos atestiguan que el marqués Scotti visitó la fábrica para comprobar en lo alto de los andamios el trabajo realizado, que exigió fuera firme y correcto¹⁹⁰, y ordenó la ejecución de elementos vistosos y arreglados a su entendimiento, como las torres de la fachada¹⁹¹.

¹⁸⁸ Parte de las noticias que se recogen sobre la obra de San Justo están recogidas en mi artículo “El proyecto de Santiago Bonavia y la construcción de la iglesia de San Justo y Pastor de Madrid (1739-1754)”, *Madrid. Revista de arte, geografía e historia*, núm. 3, 2000, pp. 529-566 y en el apéndice documental publicado en la misma revista al año siguiente (núm. 4, 2001, pp. 279-313).

¹⁸⁹ ADT, Rep. tem., leg. M 18, documento del 23 de julio 1744.

¹⁹⁰ *Ibidem*, documentos del 31 de agosto y 8 de septiembre de 1744 y documento s.f. pero datado alrededor del 9 de septiembre de 1744.

¹⁹¹ *Ibidem*, documento del 25 de junio 1744.

Debido al tipo de trabajo que realiza en San Justo como constructor, la relación y el trato de Vigilio Rabaglio con escultores, pintores y decoradores, así como sobre todo con un buen número de profesionales de la construcción (tasadores, alarifes, maestros de obras y arquitectos, canteros, portadores y albañiles) es continua. Como más adelante se verá, durante el transcurso de la obra intervienen en ella compañeros habituales de Rabaglio, como su pariente y aparejador Tadeo Orsolino, o Pedro Frasca y José Lezzeni, arquitectos subalternos en la fábrica del Palacio Real; Bartolomeo Rusca, Nicolás Casana y Roberto Michel, pintores y escultores, que trabajan en la obra entre 1745 y 1746; Alejandro González Velázquez, “profesor de arquitectura”¹⁹² y colaborador en varias construcciones de Santiago Bonavia, que realiza en las mismas fechas junto a Juan Colomba varios retablos para la iglesia. O los españoles Francisco Moradillo, Manuel del Río, Manuel Guiz, Gabriel González, Juan de Saavedra y José de Tordesillas, que reconocen la construcción en 1744; y también Ventura Rodríguez, que interviene junto a otros seis arquitectos en un peritaje durante el levantamiento de la capilla mayor, a raíz del que se modifica el proyecto de construcción de ésta última.

En febrero de 1742, tres meses antes de ser nombrado arquitecto subalterno en la obra del Palacio Real de Madrid, Vigilio Rabaglio recibe un segundo encargo promovido en nombre del infante cardenal don Luis. Alrededor de esta fecha, el marqués Scotti le ordena remodelar el cuarto del infante en el palacio de Buen Retiro, situado en la esquina noroeste de la galería de Madrid y orientado al jardín de Francia¹⁹³. Se trata de formar un apartamento representativo de los cargos que ostenta el infante, que ese año cumple quince años y acaba de ser nombrado titular del arzobispado de Sevilla, una designación que se une a la de la diócesis de Toledo y al cardenalato que ya detenta¹⁹⁴. La fecha de 1742 coincide también con el nombramiento del marqués Scotti

¹⁹² *Ibidem*, leg. M 17, exp. 1A, doc. sin fecha posterior al 28 de noviembre 1746.

¹⁹³ *Ibidem*, leg. M 18, documentos del 24 de julio y 7 de septiembre de 1744; leg. M 6, exp. 1 A, doc. s.f. pero ca. 15 de marzo y 5 de junio 1745; leg. M 17, exp. 23, documento del 3 de febrero 1747.

¹⁹⁴ La fecha en que Benedicto XIV otorga al Infante Cardenal el arzobispado de Sevilla corresponde al 18 de septiembre de 1741 (F. VÁZQUEZ GARCÍA, *op. cit.*, pp. 121-139).

como Ayo y Mayordomo del infante cardenal, designado para este empleo el 16 de enero de ese año¹⁹⁵.

Los trabajos en el apartamento del infante cardenal en el palacio del Buen Retiro, recogidos en el libro de cuentas de la obra que se conserva en el fondo Rabaglio (RBG/M-1), duran cuatro años y consisten tanto en reformar la estructura y en redecorar interna y externamente el cuarto antiguo, como en arreglar el amplio jardín que lo antecede. Una vez concluida la obra, en febrero de 1746, el infante cardenal no llega a habitar su nuevo apartamento, ya que es ocupado por los reyes Felipe V e Isabel de Farnesio durante la reforma de sus propios cuartos.

Al igual que en San Justo, la fábrica del cuarto del infante en el Buen Retiro se financia con fondos arzobispales y Vigilio Rabaglio dirige la fábrica bajo la supervisión de Santiago Bonavia, que es, con toda probabilidad, autor del proyecto inicial. En ambas obras, los documentos atestiguan que la colaboración entre el marqués Scotti y los dos arquitectos es similar y eficaz: Santiago Bonavia visita la fábrica periódicamente, da el visto bueno a las cuentas y resuelve puntualmente dificultades técnicas y formales. Vigilio Rabaglio trabaja a pie de obra, diseña los planos de ejecución y es el responsable directo de la fábrica por lo que respecta a la mano de obra, los materiales y los utensilios. El marqués Scotti actúa como interlocutor con el comitente, ordena los pagos e interviene en la elección de algunos de los elementos arquitectónicos y decorativos.

Una colaboración similar, aunque menos documentada que las de San Justo y del Buen Retiro, es la que se verifica en la fábrica del palacio de los Afligidos. El edificio, constituido por la unión de las casas de Osuna y del Príncipe Pío, se reforma para Isabel de Farnesio a partir del verano de 1746, tras la muerte de Felipe V en julio de ese año¹⁹⁶. Vigilio Rabaglio proyecta la restructuración, que incluye el desplazamiento de tabiques, puertas y ventanas, así como también trabajos escultóricos y pictóricos en los que intervienen Giovan Domenico Olivieri y Bartolomeo Rusca con su ayudante Carlos Paltengo.

¹⁹⁵ Hasta la fecha, el marqués Scotti había sido gobernador del infante cardenal (15-VIII-1735) y administrador general de los arzobispados de Toledo (23-II-1736) y Sevilla (13-X-1741) (AGP, expediente 986/35; M. TORRIONE, “Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V”, op. cit., pp. 227 y 239, nota 29).

¹⁹⁶ M. TORRIONE, “Isabel de Farnesio en el Palacio Viejo del Duque de Osuna: 1746-1747”, op. cit.

El 10 de enero de 1747, Vigilio Rabaglio obtiene un permiso en la fábrica del Palacio Real Nuevo que lo autoriza a compaginar su trabajo como arquitecto subalterno con la dirección de la obra del palacio de los Afligidos¹⁹⁷. La reina viuda tiene previsto mudarse al edificio acompañada de sus dos hijos menores y aún solteros, la infanta María Antonia y el infante cardenal don Luis. Los trabajos de acondicionamiento que se realizan en el apartamento de éste último, ubicado probablemente en la casa del Príncipe Pío, son financiados con dinero procedente de las arcas arzobispaes y ordenados a Vigilio Rabaglio por el marqués Scotti. Como se dirá después, los dibujos identificados en el fondo Rabaglio que documentan los trabajos son muy numerosos y consisten tanto en planos, como en proyectos de decoración parietal, éstos últimos inéditos en su conjunto.

En el mes de julio de 1747, la reforma se abandona inconcluida¹⁹⁸. En esta fecha Isabel de Farnesio recibe la prohibición de Fernando VI de volver a Madrid y emprende su retiro en La Granja de San Ildefonso, que durará una docena de años en los que estará acompañada en numerosas ocasiones por el marqués Scotti y el infante cardenal¹⁹⁹.

En el palacio de La Granja se encuentra también el sepulcro de Felipe V, cuyo féretro había sido trasladado desde Madrid y depositado el día 17 de julio de 1746 en un catafalco levantado en la Real Colegiata. Al cabo de casi un año, el 18 de mayo de 1747, se celebran las honras fúnebres por el difunto Rey. El túmulo que se exhibe durante la ceremonia es diseñado por Santiago Bonavia y grabado por Juan Antonio Palomino y podría corresponder el dibujo RBG/O-1 del fondo Rabaglio de Madrid²⁰⁰.

Como colaborador estrecho de Santiago Bonavia, la intervención de Vigilio Rabaglio en los trabajos decorativos proyectados y dirigidos por el primero en el palacio de La Granja de San Ildefonso entre los años 1743 y 1745 es muy probable. A este respecto, el fondo Rabaglio contiene los dibujos para los estucos de las habitaciones de

¹⁹⁷ A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., p. 111, doc. 10-I-1747.

¹⁹⁸ M. TORRIONE, “Isabel de Farnesio en el Palacio Viejo del Duque de Osuna”, op. cit., pp. 254-256.

¹⁹⁹ T. LAVALLE-COBO URIBURU, “Biografía artística de Isabel de Farnesio”, op. cit., p. 191; de la misma autora: “La reina Isabel de Farnesio y su hijo el infante cardenal”, op. cit., p. 71.

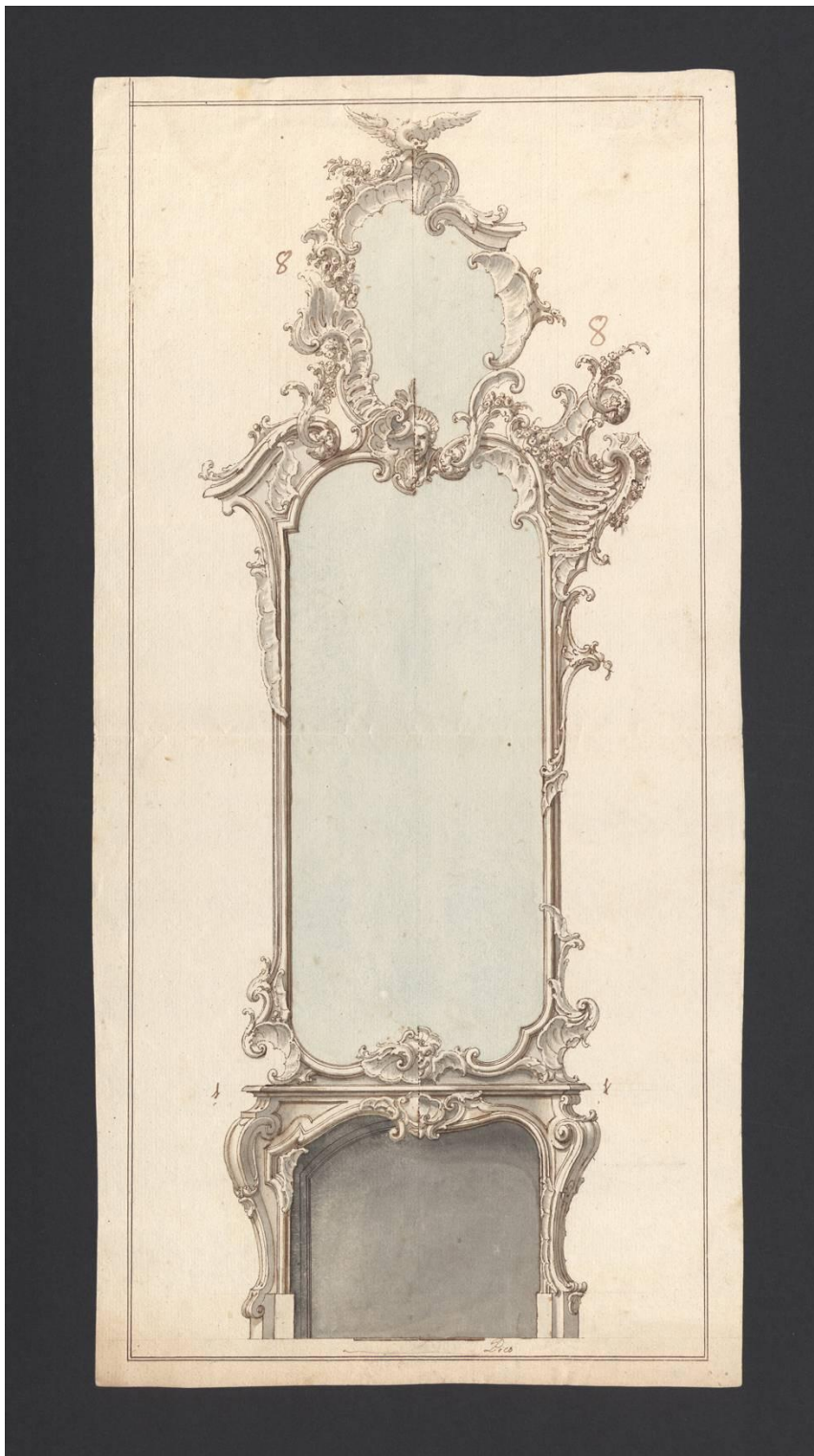
²⁰⁰ La construcción y el ensamblaje de las maderas del túmulo corrió a cargo de Juan Arranz y Giovan Battista Colomba fue el encargado de pintar los jeroglíficos y las inscripciones (Y. BOTTINEAU, *El arte en la corte de Felipe V*, op. cit., pp. 649, 672-674 y 681-682, nota 12; ADT, Rep. tem., leg. M 17, exp. 23, documento del 10 de enero de 1747; AHN, Estado, leg. 2745, documento del 4 de febrero de 1748).

la planta baja (RBG/O-35 y O-93 a O-104), identificados por J. L. Sancho Gaspar²⁰¹ y en cuya realización pudo intervenir quizás también Pietro Rabaglio.

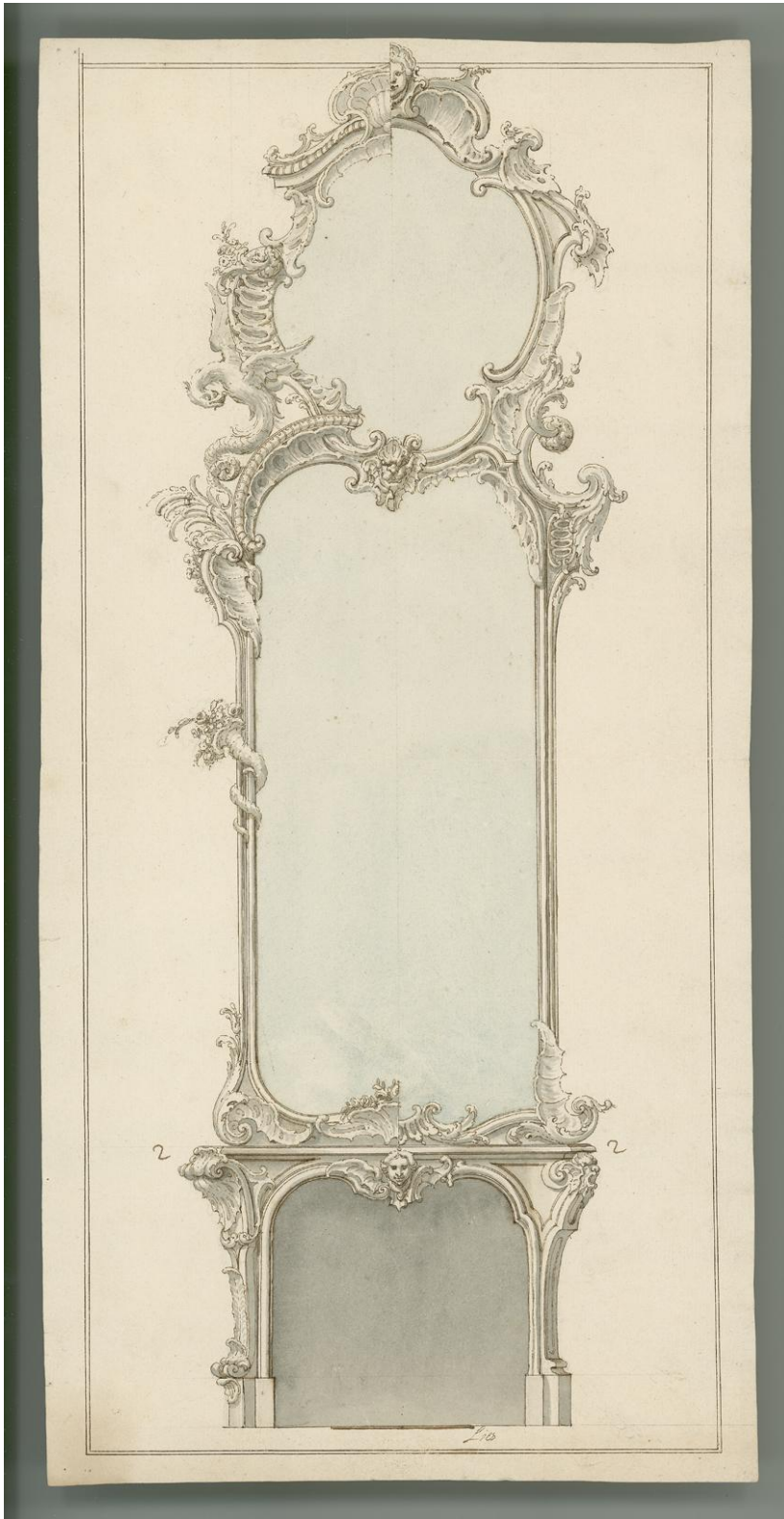
A ellos se pueden aquí añadir tres proyectos inéditos, destinados seguramente a las chimeneas con espejos o *trumeaux* espléndidamente adornados que fueron encargadas por el marqués Scotti a Santiago Bonavia en 1743 para varias de las habitaciones del palacio de La Granja. Los tres proyectos (ASB, *Fondo Rabaglio*, nn. 103-105) presentan dos variantes decorativas de estilo *rocaille* divididas por un eje de simetría vertical cada uno y pudieron ser entregados a Vigilio Rabaglio para ser copiados, ya que uno de ellos (n. 103) es casi idéntico al conservado en el Archivo General del Palacio Real de Madrid con el número de inventario 1021²⁰².

²⁰¹ *El Real Sitio de La Granja*, op. cit., pp. 340-342.

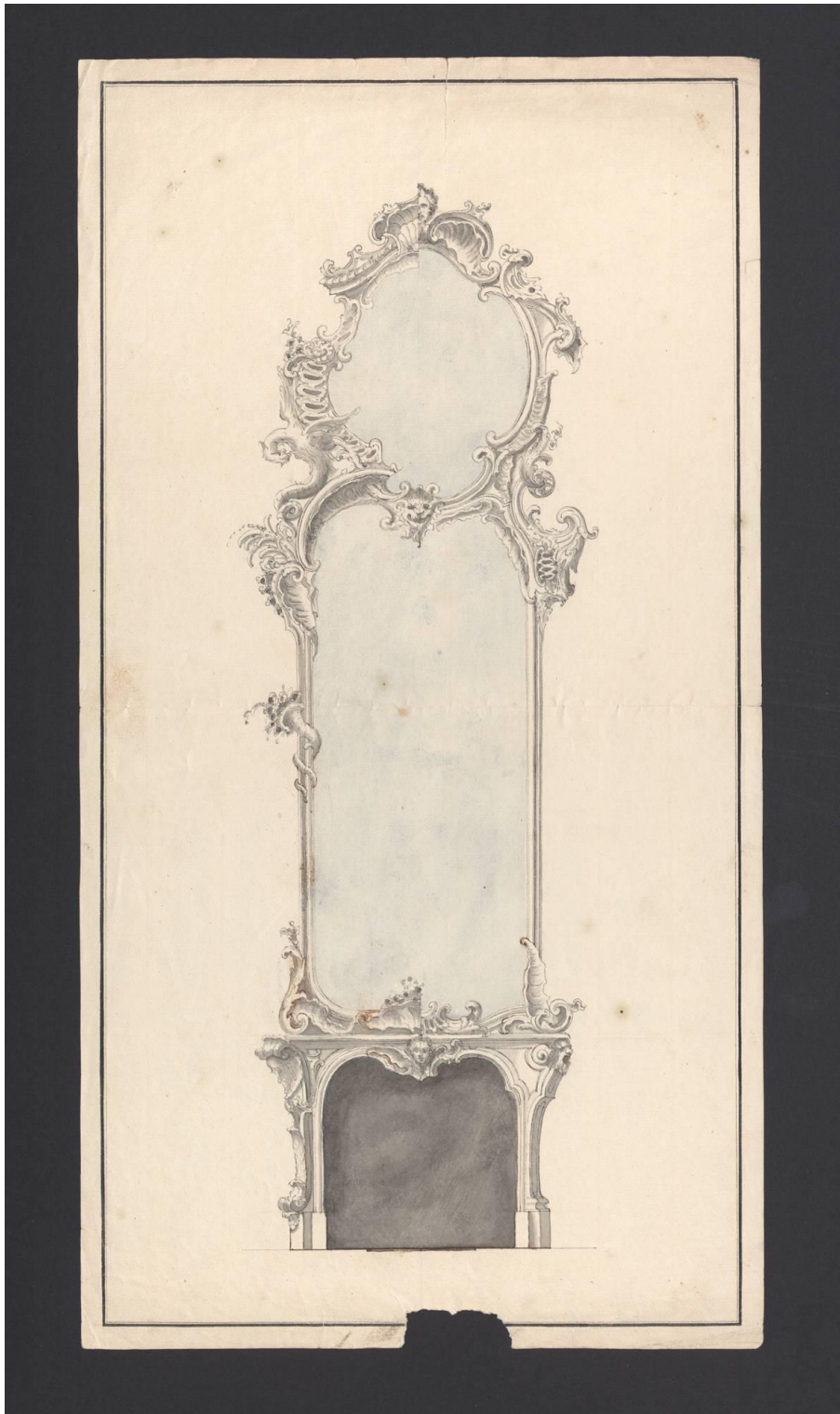
²⁰² Véase la ficha 4.21 del catálogo redactada por José Luis Sancho en: *El Real Sitio de La Granja*, op. cit., pp. 345-346.



Proyecto de chimenea con espejo atribuido a Santiago Bonavia, 1743 (ASB, FR, n. 103; lápiz, tinta negra y aguadas azul y gris de varias tonalidades sobre papel verjurado grueso con filigrana, 41 x 20.2 cm).



Proyecto de chimenea con espejo atribuido a Santiago Bonavia, 1743 (ASB FR, n. 104;
lápiz, tinta negra y aguadas gris y azul de varias tonalidades sobre papel verjurado
grueso, 41 x 20.2 cm).



Proyecto de chimenea con espejo atribuido a Santiago Bonavia, 1743 (ASB, FR, n. 105; lápiz, tinta negra y aguadas gris y azul de varias tonalidades sobre papel verjurado con filigrana, 47.8 x 25.6 cm).

4.3.- Las obras que completan la década de 1740: el palacio de la Nunciatura apostólica y el camarín de la Virgen de la Soledad

La década de 1740 representa el período de mayor actividad en la trayectoria profesional de Vigilio Rabaglio. Ese mismo año, el arquitecto construye en madera para la Villa de Madrid el Puente Verde, que establecía el paso del río Manzanares entre el camino de Aravaca y el de El Pardo. Edificado por Pedro de Ribera en 1728, el puente original de piedra había sucumbido a causa de una riada. A petición del corregidor de Madrid, don Urbán de Ahumada, Vigilio Rabaglio realiza la nueva construcción y verifica su solidez en un reconocimiento que tiene lugar el 18 de septiembre de 1741 y en el que lo acompañan Fausto Manso y Manuel Molina, maestros de obra y alarifes de la villa²⁰³. Nueve años después, en 1750, y con la probable intervención de Giovan Battista Sacchetti, el puente es reconstruido en piedra, aunque queda inutilizado una década después tras la edificación de uno nuevo cercano al palacio de la Zarzuela²⁰⁴.

De la actividad profesional de Vigilio Rabaglio en Madrid durante los primeros diez años de su estancia en nuestro país quedan por citar dos obras más que también están representadas en los dibujos del fondo Rabaglio: su probable intervención en la última etapa de la reforma del palacio de la Nunciatura y la dirección de la fábrica del camarín de Nuestra Señora de la Soledad en el convento de San Francisco de Paula.

El palacio de la Nunciatura apostólica, hoy Arzobispado Castrense, se sitúa entre las calles del Nuncio y del Almendro, a escasa distancia de las fábricas del Palacio Real Nuevo y de la iglesia de San Justo. Su restructuración, sobre la que en este trabajo se aporta un conjunto de documentos y dibujos inéditos, se enmarca en el contexto histórico de la normalización de las relaciones entre la Santa Sede y la Corona española²⁰⁵.

²⁰³ ADT, Rep. tem., leg. M 18, documento del 18 de septiembre de 1741. Sobre Fausto Manso y Manuel Molina, véase en particular: V. URDIALES GUTIÉRREZ, *Seguidores y discípulos de los principales arquitectos del siglo XVIII*, tomos I-II, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992.

²⁰⁴ M. VERDÚ RUIZ, *El arquitecto Pedro de Ribera (1681-1742)*, op. cit., pp. 55, 309-312; A. GONZÁLEZ SERRANO, *Juan Bautista Saqueti*, op. cit., tomo II, pp. 1345-1347; M. L. TÁRRAGA BALDÓ, “Los hermanos Jaime y Vicente Bort en la Corte: el Puente Verde y el de Trofa”, *Imafronte*, núm. 2, 1986, pp. 65-82; J. F. HERNANDO CORDERO, “Historia de la construcción del Real Sitio de Riofrío”, *Reales Sitios*, n. 126, cuarto trimestre 1995, pp. 43-53, p. 46.

²⁰⁵ Acerca del alegato que hizo el cardenal infante don Luis frente al tribunal de la nunciatura en defensa del Consejo de la Gobernación toledano como tribunal de apelación para las sentencias de los vicarios generales y foráneos de la diócesis, véase: AA.VV., *Los primados de Toledo*, Servicio de publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1993, pp. 132-133.

Los trabajos comienzan en 1733, cuatro años antes de la llegada de Vigilio Rabaglio a España²⁰⁶. El arquitecto y bronceista romano de ascendencia suiza Ferdinando Reyff (1690-1750), autor de los planos de la obra, está en Madrid desde 1734 y supervisa la construcción que llevan a cabo primero Manuel y José Villar y hasta el año 1739 Manuel Moradillo²⁰⁷. En esta fecha la mayor parte de los trabajos en el palacio están concluidos, pero se prolongan durante unos años en las caballerizas y cocheras contiguas, ubicadas en la casa del conde de Paredes. Esta última construcción ya no cuenta con la presencia de Ferdinando Reyff, que no está atestiguada en Madrid desde el mes de julio de 1739 en adelante. Las cocheras y caballerizas son construidas por otro arquitecto y no es imposible que se tratara de Vigilio Rabaglio, a la sazón reconocido director de la vecina fábrica de San Justo, cuyo promotor, el marqués Scotti, Mayordomo Mayor del infante cardenal don Luis, seguía sin duda de cerca los asuntos de la nunciatura.

Las obras en las caballerizas y cocheras se realizan a lo largo de cuatro años y se concluyen después del mes de noviembre de 1743²⁰⁸. Como se verá, el fondo Rabaglio contiene dos planos referidos al edificio, uno de los cuales, el RBG/P-47, incluye una serie de modificaciones respecto al otro (RBG/P-46). Algún tipo de relación debió de unir a Ferdinando Reyff con Vigilio Rabaglio, ya que, como se explicará más adelante, el fondo Rabaglio no sólo contiene los planos y numerosos dibujos referidos al palacio de la Nunciatura de Madrid, sino también otros tres planos que son una copia de un proyecto académico presentado por el primero en Roma en 1704 (ASB, Fondo Rabaglio, nn. 1-3)²⁰⁹.

A los treinta y cuatro años, en 1745, Vigilio Rabaglio está en un momento óptimo de su carrera profesional, que se desarrolla entre las obras del Palacio Real de Madrid, de la iglesia de San Justo y del apartamento del infante cardenal en el Buen

²⁰⁶ ASV, Arch. Nunz. Madrid, vol. 73, fols. 996-997, doc. s.f. pero de septiembre de 1733. Véase también: A. ANSELMi, “Da Roma a Madrid: Ferdinando Reyff e la ristrutturazione del palazzo della Nunziatura Apostolica”, *Studi sul Settecento romano*, 14, 1998, pp. 179-200.

²⁰⁷ A. ANSELMi, op. cit., p. 189, nota 41; V. TOVAR MARTÍN, “Una familia madrileña de arquitectos: los Moradillo”, *Villa de Madrid*, 57, 1977-IV, pp. 23-36, pp. 26-29.

²⁰⁸ ASV, Arch. Nunz. Madrid, vol. 88, fol. 483, documento del 21 de noviembre de 1743.

²⁰⁹ G. PFULG, “Ferdinando Reyff (1690-1750). Sculpteur et architecte romain, bourgeois de Fribourg. Sa formation à l’Académie Saint-Luc”, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 53, 1996, 3, pp. 255-261.

Retiro. Alrededor de esta fecha se añade a estos trabajos la reforma del camarín de Nuestra Señora de la Soledad en el convento de San Francisco de Paula, ubicado en un solar próximo a la Puerta del Sol. Las obras de remodelación, dirigidas por Vigilio Rabaglio, se desarrollan a lo largo de cuatro años, hasta 1749, y consisten probablemente en modificar tanto la estructura del camarín, como su ornamentación²¹⁰.

5.- El intermedio 1748-1749

En noviembre de 1747, después de más de diez años de presencia ininterrumpida en España, Vigilio Rabaglio pide y obtiene que se le pague una licencia de seis meses para volver a su pueblo, donde lo esperan su madre y su mujer²¹¹. En esta fecha, el cierre de la obra del Palacio Real de Madrid hasta la primavera del año siguiente está próximo y los arquitectos subalternos están autorizados a solicitar licencias para viajar a su patria porque la avanzada situación de la obra permite que se ausenten²¹².

El 6 de enero de 1748, Vigilio Rabaglio todavía se encuentra en Madrid, donde entrega un plano de la capilla mayor de la iglesia de San Justo, la parte del templo que queda por construir²¹³. Poco después se pone de camino y el 17 de marzo de 1748 lo encontramos en Gandria, donde participa en la asamblea de la *vicinia*. Ésta le concede el patronato de la capilla de San Antonio de Padua de la iglesia parroquial, puesto que Vigilio tiene la intención de *quella rimodernare et ornarla*²¹⁴.

Considerando los datos a disposición, los seis meses de licencia concedidos en la fábrica del Palacio Real Nuevo debían de correr entre el 23 de enero de 1748 y el 23 de julio del mismo año, puesto que es en esta fecha que su plaza en la obra es cubierta por

²¹⁰ AHPM, prot. 18057, fols. 241r-241v, documento del 7 de septiembre de 1754; A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., p. 113, documento del 19 de noviembre de 1748.

²¹¹ F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., p. 412, doc. XCI fechado el 1-V-1748; A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., pp. 104-105.

²¹² Junto a Vigilio Rabaglio solicitan también licencias los arquitectos subalternos Pedro Frasca y José Lezzeni (F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., pp. 412-413, doc. XCIV fechado en XI-1748 y doc. XCV de 13-IX-1748).

²¹³ ADT, Rep. tem., leg. M 17, exp. 23, documento del 8 de diciembre 1747.

²¹⁴ L. BRENTANI, *Antichi maestri d'arte*, op. cit., vol. IV, p. 18.

su asistente Andrés Rusca²¹⁵. El tiempo previsto para el viaje de ida y vuelta Madrid-Gandria es de tres meses; por lo tanto, el tiempo útil del que Vigilio Rabaglio disponía en su pueblo era de unos tres meses.

El hecho es que no respeta los tiempos previstos por la licencia y prolonga su estancia en Gandria un año más. El 4 de septiembre de 1748 envía una carta desde Lugano a Madrid acompañada por dos certificados médicos en la que justifica su retraso por motivos de salud²¹⁶. No hay razón para no creerle, puesto que, también estando en España, estaba aquejado de malaria²¹⁷, una enfermedad que, como es sabido, provoca fiebres periódicas debilitantes. Estas justificaciones llegan demasiado tarde para el intendente de la fábrica del Palacio Real, Baltasar Elgueta, que ya ha cubierto su plaza. Así, Vigilio Rabaglio pierde el sueldo que hasta ahora le había garantizado su trabajo en la obra. Pero vuelve a España porque tiene pendientes finalizar las obras de la iglesia de los Santos Justo y Pastor y del camarín de Nuestra Señora de la Soledad en el convento de San Francisco de Paula y sabe además que puede encontrar más trabajo; de hecho, y como acredita su pasaporte, Vigilio Rabaglio llega a Barcelona el 19 de abril de 1749²¹⁸. El 12 de agosto siguiente firma el proyecto para la casa de Lorenzo Tarsis situada en la calle de la Platería inmediata a la Puerta de Guadalajara, para cuya construcción entrega un alzado y el Ayuntamiento otorga la licencia de obras²¹⁹.

Gracias a la memoria de Pietro resumida por A. Saager, se sabe además que durante su estancia en Gandria y a pesar de su enfermedad, Vigilio Rabaglio reforma la casa y el jardín familiares, se hace retratar con su hermana Francesca y su mujer

²¹⁵ A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., p. 113, doc. 19-XI-1748.

²¹⁶ *Ibidem*, doc. 4-IX-1748.

²¹⁷ Véase, entre otros: ADT, Card. Inf., sección no catalogada, doc. 11-IX-1750.

²¹⁸ El fondo Rabaglio de Bellinzona contiene el documento expedido en nombre del Rey a Vigilio Rabaglio a su llegada a Barcelona en abril de 1749 para trasladarse hasta Madrid (ASB, Fondo Rabaglio, n. 142). El arquitecto vuelve de Gandria acompañado de dos maestros albañiles.

²¹⁹ A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., pp. 105-107. La autora publica el plano de la casa firmado por Vigilio Rabaglio (p. 105), localizado hasta hace pocos años junto al informe municipal de la obra (AV, ASA, 1-84-122).

Laura²²⁰ y se ocupa de la herencia paterna, tal vez forzando a su hermana a invertir en una actividad lucrativa y común en la época, la cría de gusanos de seda²²¹.

Como se ha anotado anteriormente, los retornos al pueblo de los arquitectos y constructores emigrantes propiciaban el intercambio de experiencias profesionales vividas durante las estancias en el extranjero. En esta óptica, se puede pensar que también Vigilio Rabaglio durante su estancia en Gandria y Lugano pudo intercambiar ideas que le sirvieron quizás para el proyecto que, de orden de Isabel de Farnesio, el marqués Scotti le encargaría después de su vuelta a España: el palacio de Riofrío.

6.- La actividad de Pietro Rabaglio entre 1743 y 1748

En este punto recuperamos a Pietro Rabaglio, al que habíamos dejado a su partida desde Lugano hacia España en octubre de 1743 al término de su formación como estucador. Durante sus primeros años en Madrid, Pietro puede trabajar gracias a los encargos que le proporciona su hermano. Según A. Saager, el estucador afirma en su memoria que se une en sociedad con algunos compatriotas, que trabaja para el infante cardenal don Luis en el Buen Retiro, en la iglesia de los Santos Justo y Pastor y en la casa de Osuna y que interviene en el camarín de la Soledad²²².

G. Bianchi²²³, que también lee como se dijo la memoria de Pietro, aporta informaciones más específicas: en 1745, Pietro Rabaglio trabaja en sociedad con Giovanni Bolla, Fortunato Rusca y Carlo Jermini; el mismo año se obliga para los estucos de la capilla de bautismo en la iglesia de los Santos Justo y Pastor, donde se le volverá a encontrar en 1756. También interviene en el Palacio Real de Madrid y en el “palazzo della regina”, es decir, en la casa de Osuna reestructurada para Isabel de

²²⁰ Los herederos Rabaglio conservan hoy el retrato de Vigilio Rabaglio, reproducido en *Arquitecturas y ornamentos barrocos*, op. cit., p. 14, así como el de una mujer, probablemente su hermana Francesca.

²²¹ A. SAAGER, op. cit., pp. 117-118, 120 y 125-126. Sobre la actividad de la sericultura en el Ticino del siglo XVIII, véase: R. SCHINZ, *Descrizione della Svizzera italiana nel Settecento*, trad. italiana del original *Beyträge zur nahern Kenntniss des Schweizerlandes* (1783-1787), Armando Dadò Editore, Locarno 1989, pp. 405-413. Respecto a la actividad de la sericultura y de la hiladura de la seda en Gandria, cfr.: P. GROSSI, *Gandria. Storia, presenze, tradizioni, problemi*, Edizioni San Giorgio, Lugano 1984, p. 138.

²²² Respecto a las informaciones sobre la actividad de Pietro Rabaglio en España recogidas por A. Saager (op. cit., pp. 116-119, 126), cfr.: S. SUGRANYES, “Vigilio e Pietro Rabaglio”, op. cit., p. XIX.

²²³ G. BIANCHI, op. cit., p. 165.

Farnesio en 1746. En todos estos lugares también está involucrado Vigilio, que sin embargo no aparecerá en la iglesia de las Descalzas Reales, ni en la de la Encarnación donde Pietro realiza dos columnas de escayola a imitación del pórfido, en San Marcos, donde realiza dos altares, y en la casa del marqués de la Regalía, todas éstas obras vinculadas a trabajos proyectados y dirigidos por Ventura Rodríguez entre 1749 y 1755²²⁴.

La actividad de Pietro Rabaglio en el apartamento del infante cardenal en el palacio del Buen Retiro, apuntada por A. Saager, está documentada a través del libro de cuentas de la obra (RBG/M-1). Como refiere el documento, Pietro trabaja en la obra en abril de 1745 y junto a Fortunato Rusca y Carlo Scalonì, decorando con estucos el gabinete y la alcoba del marqués Scotti. En esta fecha también participa en la obra Luis González Velázquez, que también interviene en el apartamento del marqués Scotti pintando al fresco la bóveda de la sala, en cuya decoración ya ha trabajado en el mes de marzo anterior Giovan Battista Colomba²²⁵.

El 6 de enero de 1748, antes de partir hacia Gandria, Vigilio Rabaglio firma un poder notarial por el que autoriza a Pietro el cobro de unas deudas de la fábrica de San Justo²²⁶, con cuyo importe le ordena costear la obra del camarín²²⁷. El pago de la deuda tiene lugar el 20 de febrero siguiente, cuando Pietro, que también conserva los planos de la iglesia de San Justo hasta la llegada de Vigilio²²⁸, recibe el dinero de orden del marqués Scotti y reembolsa a algunos de los acreedores de la obra de la Soledad²²⁹. Los trabajos que quedan pendientes en la capilla son de tipo decorativo y algunos de ellos son encargados por Pietro Rabaglio a su pariente, el pintor y decorador Giovan Battista

²²⁴ *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, op. cit., pp. 45, 143-144; en el mismo catálogo, cfr.: F. CHUECA GOITIA, op. cit., pp. 11-33, pp. 13-14.

²²⁵ Como se verá, Giovan Battista Colomba, los hermanos Luis y Antonio González Velázquez y Pedro Peralta son los cuatro pintores propuestos por Santiago Bonavia al marqués Scotti para realizar el fresco de la bóveda de la sala de su apartamento en el Buen Retiro (ADT, Rep. tem., leg. M 18, documento del 7 de septiembre de 1744).

²²⁶ AHPM, prot. 18327, fols. 242r-242v, escribano Marcos López, cfr.: A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., p. 105.

²²⁷ ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1 A, documento del 14 de enero 1749.

²²⁸ Carta de Santiago Bonavia al marqués Scotti del 29 de febrero 1749 (ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1 A).

²²⁹ ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1 A, documento del 20 de febrero 1748.

Colomba²³⁰. En febrero de 1749, Pietro cobra por orden del marqués Scotti unas nuevas libranzas de las deudas de San Justo a cambio de terminar allí unos pequeños trabajos pendientes de su hermano²³¹.

En los mismos años, la actividad de Pietro Rabaglio se desarrolla en la obra del Palacio Real Nuevo, donde el 19 de septiembre de 1748 lo encontramos trabajando en los estucos de la galería oeste ideados por Alejandro González Velázquez²³².

7.- El período 1749-1760

Las noticias sobre la actividad de Vigilio y Pietro Rabaglio a lo largo del segundo decenio transcurrido en España son más intermitentes que en el primero. Vigilio Rabaglio, que ha perdido su trabajo en el Palacio Real Nuevo, da los pasos necesarios para poner en marcha la segunda fase de la construcción de la iglesia de San Justo, que consiste en el levantamiento de la capilla mayor, el crucero con la cúpula sobre arcos torales oblicuos y las viviendas parroquiales.

En el mes de junio de 1749, nada más llegar de Gandria, el arquitecto acude a Aranjuez para ver a Santiago Bonavia²³³, a quien entrega los planos de la iglesia de San Justo y un presupuesto para finalizar la obra que resulta ser demasiado elevado²³⁴. Cuando Bonavia rechaza su propuesta, Vigilio Rabaglio lamenta que parte de su proyecto se esté copiando y se niega a entregar los borradores que tiene para la sacristía porque no han sido aprobados para su ejecución²³⁵.

²³⁰ La intervención de G.B. Colomba en el camarín de la Soledad está documentada a través de dos recibos firmados por éste que forman parte del material conservado por los herederos directos de Pietro Rabaglio (FAM, documentos del 1 de enero 1748 y 4 de abril 1749).

²³¹ ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1 A, documento del 14 de enero 1749. Véase también: V. TOVAR MARTÍN, “La iglesia de San Justo y Pastor de Madrid: un espacio rococó en clave italiana”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXI, 1992, pp. 103-151, p. 121, en referencia a un documento del 17-II-1749.

²³² J. L. SANCHO GASPAR, “El Palacio Real Nuevo, su decoración interior y su reflejo en Riofrio”, op. cit., p. 105, nota 11.

²³³ ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1 A, documento del 14 de junio 1749.

²³⁴ S. SUGRANYES, “El proyecto de Santiago Bonavia y la construcción de la iglesia de San Justo”, op. cit., p. 543.

²³⁵ Ibidem, p. 547 (véase el documento del 11 de octubre 1749 en: ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1 A).

A partir de este momento surgen complicaciones. La elaboración de la nueva contrata provoca discusiones que desembocan en el nombramiento por parte del infante cardenal don Luis de Vigilio Rabaglio como Arquitecto Interventor de la construcción, con un sueldo a cargo de las rentas de la Dignidad Arzobispal de Toledo de 30 reales al día²³⁶. En este momento, y al cabo de diez años al frente de la obra de San Justo, Vigilio pierde la posibilidad de dirigir personalmente la construcción y su única competencia es la de supervisarla. La fábrica se confía a su compatriota Andrés Rusca, el mismo que había sido su ayudante en la obra del Palacio Real Nuevo y que había ocupado el puesto de Vigilio Rabaglio en 1748 como arquitecto subalterno. Para llevar a cabo la obra, Rusca forma compañía primero con Tadeo Orsolino y Agustín López y, una vez disuelta ésta última en octubre de 1750, con Pietro Rabaglio que, en calidad de “acompañado”, tiene la función de llevar las cuentas y la gestión administrativa de la fábrica²³⁷.

Los acontecimientos posteriores en la obra de la iglesia son complejos y provocan en 1753 el abandono de la construcción de la cúpula del crucero sobre arcos cruzados ideada por Santiago Bonavia, lo cual supone un duro golpe para Vigilio Rabaglio, que hubiese sin duda querido (y, a su decir, podido) llevar a término su construcción²³⁸.

Santiago Bonavia, su valedor en los años pasados transcurridos en España, interviene cada vez menos en la fábrica de San Justo y su actividad se centra claramente en los trabajos del Real Sitio Aranjuez, donde es Director de las obras desde el 29 de septiembre de 1745²³⁹. Poco después de llegar de Gandria a Madrid, Vigilio Rabaglio se queja amargamente de que “quasi toda la jente conocida han mudado de semblante”²⁴⁰. No hay indicios de enfriamiento de la relación con Santiago Bonavia, pero el trato entre ambos se volvió seguramente más esporádico al optar éste último por servir a Fernando

²³⁶ Carta del marqués Scotti a Vigilio Rabaglio del 12 de enero 1750 (ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1).

²³⁷ Véase la escritura de compañía entre Andrés Rusca y Pedro Rabaglio para la obra de San Justo (AHPM, protocolo 15509, documento del 23 de septiembre 1750), recogida en: S. SUGRANYES, “El proyecto de Santiago Bonavia”, op. cit., p. 546.

²³⁸ *Ibidem*, p. 550.

²³⁹ Desde el 1 de abril 1743, Santiago Bonavia era conserje del real palacio y dirigía las obras que en él se llevaban a cabo (AGP, c. 133/11).

²⁴⁰ ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1 A, documento del 14 de junio 1749.

VI frente a reducir su carrera al estrecho círculo constituido por el marqués Scotti y la reina viuda Isabel de Farnesio.

No obstante, en agosto de 1750 Santiago Bonavía se desplaza al Buen Retiro, donde solicita la colaboración de “varios amigos” para trazar a limpio los planos del Real Sitio de Aranjuez a partir de los borradores que tiene hechos²⁴¹. Fuera cual fuera su relación con Vigilio Rabaglio, éste pudo participar en el trazado de los proyectos, ya que, como se verá, entre los dibujos del fondo Rabaglio se encuentra una planta (ASB, *Fondo Rabaglio*, n. 45) análoga al plano de ordenación urbana del Real Sitio de Aranjuez atribuido a Santiago Bonavía y al mes de julio de 1750 y conservado en el Archivo General de Palacio²⁴².

El marqués Scotti, enfermo y achacoso a sus setenta y cuatro años, pasa largas temporadas en San Ildefonso con la reina viuda Isabel de Farnesio y los infantes María Antonia y don Luis, a quienes acompaña también en sus desplazamientos para ver a los reyes Fernando VI y Bárbara de Braganza²⁴³. Hasta su muerte el 8 de febrero de 1752, sigue siendo el protector de Vigilio Rabaglio y proporcionándole trabajo. Primero le encarga acondicionar el palacio de Aldovea, propiedad del arzobispado de Toledo situada a orillas del río Henares, que el infante cardenal don Luis utilizaba para organizar partidas de caza y pesca. El arquitecto lleva a cabo unos trabajos en el edificio a partir del mes de septiembre de 1750, que se prolongan durante el año 1751 por orden del marqués Scotti con unas obras en el palacio arzobispal de Alcalá de Henares²⁴⁴.

Las remuneraciones a Vigilio Rabaglio por estos trabajos, si las hubo, se desconocen. El caso es que, en noviembre de 1750, el arquitecto afirma haber estado de

²⁴¹ V. TOVAR MARTÍN, “El arquitecto italiano Santiago Bonavía y el trazado de la ciudad de Aranjuez”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXVII, 1997, pp. 469-503, p. 483; véase el plano: ASB, Fondo Rabaglio, n. 45.

²⁴² Cfr. J. L. SANCHO GASPAS, *La arquitectura de los Sitios Reales*, op. cit., pp. 284-290; V. TOVAR MARTÍN, “El arquitecto italiano Santiago Bonavía y el trazado de la ciudad de Aranjuez”, op. cit., pp. 479-495.

²⁴³ Cuando el infante cardenal y su hermana María Antonia se desplazaban desde La Granja a los Reales Sitios, donde se encontraban los reyes y la corte, el marqués Scotti mantenía una correspondencia diaria con Juan Cascos Villademoros, secretario de Isabel de Farnesio, mediante cartas que acompañaban a las privadas que enviaban los infantes a su madre (AHN, Estado, leg. 2963). Véase también: T. LAVALLE-COBO URIBURU, “La reina Isabel de Farnesio y su hijo el infante cardenal”, op. cit., pp. 71-72.

²⁴⁴ ADT, Card. Inf., leg. no numerado, documentos del 10 de septiembre y 8 de octubre 1750 y 17 de febrero 1751.

nuevo enfermo y que le falta el dinero²⁴⁵. En este sentido redacta y remite al marqués Scotti un informe con la cuenta de lo que se le debe por el trabajo realizado entre 1745 y 1749²⁴⁶.

A finales de 1751, Vigilio Rabaglio es requerido por Isabel de Farnesio para proyectar y edificar el palacio de Riofrío, que ha decidido levantar a sus expensas para su hijo el infante cardenal don Luis en las proximidades de San Ildefonso²⁴⁷. El encargo, sugerido por el marqués Scotti, es el segundo trabajo que el arquitecto realiza para la reina viuda después de su intervención en el palacio de los Afligidos y probablemente el más relevante desde el punto de vista profesional, pues se trata del único edificio conocido cuya planta fue enteramente por él ideada. Desazonado por haber sido apartado de la ejecución de la obra de San Justo, Vigilio Rabaglio acepta seguramente de buen grado el nuevo encargo.

El día 21 de septiembre de 1751 está en La Granja para trazar los planos del palacio en compañía de un sobrino ayudante²⁴⁸. Con toda probabilidad, se trata de Giacomo Rabaglio, que unos años después, el 31 de enero de 1754, consta como beneficiario de una indulgencia plenaria expedida en Madrid por un canónigo de la catedral de Toledo²⁴⁹. Del proyecto del edificio, en cuya ideación se ha subrayado la intervención del marqués Scotti y su semejanza con el Palacio Real Nuevo²⁵⁰, se hablará más adelante. Sin embargo, conviene aquí subrayar que, desde el punto de vista formal,

²⁴⁵ Los pagos por la obra de San Justo se retrasan (ADT, Card. Inf., leg. no numerado, documento del 11 de septiembre 1750).

²⁴⁶ ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1, doc. 20 de junio 1750.

²⁴⁷ M. T. RUIZ ALCÓN, “El palacio de Riofrío”, *Archivo Español de Arte*, XXXVI, 1963, pp. 281-296, p. 282; T. LAVALLE-COBO URIBURU, *Isabel de Farnesio: la reina coleccionista*, op. cit., p. 197; de la misma autora: *El mecenazgo de Isabel de Farnesio, Reina de España*, tomos I-III, tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 1994, tomo I, pp. 406-407.

²⁴⁸ *Ibidem*, tomo I, p. 423; de la misma autora: “La reina Isabel de Farnesio y su hijo el infante cardenal”, op. cit., p. 73. La orden de proporcionar alojamiento a Vigilio Rabaglio mientras traza el mapa de la dehesa y del término de Riofrío es del 24-IX-1751 (AGP, San Ildefonso, c. 13586).

²⁴⁹ La bula de indulgencia plenaria, impresa en el año 1755 y concedida en nombre del papa Benedicto XIV, fue emitida por el canónigo Andrés de Zerezo y Nieva a cambio de 21 cuartos pagados por Giacomo Rabaglio y a favor del alma de su homónimo, Giacomo (probablemente se trata del padre de Vigilio y Pietro). El documento, no catalogado, se conserva entre el material del fondo de documentos y dibujos propiedad Guido Rabaglio (FAM).

²⁵⁰ J. L. SANCHO GASPAS, *La arquitectura de los Sitios Reales*, op. cit., pp. 571-577. Del mismo autor: “El Palacio Real Nuevo, su decoración interior y su reflejo en Riofrío”, op. cit.; *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso*, op. cit., pp. 315-317.

el palacio se desmarca del panorama arquitectónico de la época, principalmente por sus paramentos externos exentos de pilastras y revocados por un suave color rosado. Los trabajos en la dehesa de Riofrío se ponen en marcha bajo la dirección de Vigilio Rabaglio y comienzan con el acondicionamiento del terreno y la construcción de una presa para suministrar el agua a la obra.

Antes del inicio de la edificación del palacio sobreviene la muerte del marqués Scotti a principios de febrero de 1752. El arquitecto no sólo pierde a su influyente protector en la obra, sino que su trabajo peligra porque aún no ha sido designado formalmente como director de la construcción ni se le ha asignado un sueldo. Como se explica más adelante, sus quejas en este sentido al secretario de la reina viuda Isabel de Farnesio y nuevo responsable de la construcción, Juan Cascos Villademoros, surten parcialmente efecto y el 18 de marzo Vigilio Rabaglio ya figura en los documentos como director y maestro mayor de la obra²⁵¹. Sin embargo, la designación de su salario se aplaza.

La construcción del palacio se pone en marcha en julio de 1752, después de la firma de la contrata entre Vigilio Rabaglio y un grupo de cinco asentistas italianos, entre los que de nuevo se encuentra Andrés Rusca y que se unen en compañía unos días después con cuatro españoles²⁵². Parte de esta compañía de asentistas que se hace cargo de la fábrica es Pietro Rabaglio, que consta como “persona reservada” o “tapado” desde la firma de la escritura y hasta diciembre de 1757²⁵³.

Los problemas en la obra surgen desde el mismo comienzo de los trabajos. Éstos se deben en buena parte al escaso dinero que perciben los constructores y que repercute tanto en las condiciones de vida de los operarios, como en la calidad de la construcción, donde los asentistas procuran el ahorro en los materiales y la obra que se edifica no sigue los parámetros ordenados por el director Vigilio Rabaglio. Éste último, irritado y con mala salud²⁵⁴, se enfrenta a diario a una gran cantidad de trabajo con poca ayuda y

²⁵¹ M. T. RUIZ ALCÓN, *El palacio de Riofrío: su historia y su construcción*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1962, apéndice documental.

²⁵² Íd., *El palacio de Riofrío*, op. cit., p. 283; T. LAVALLE-COBO URIBURU, *El mecenazgo de Isabel de Farnesio*, op. cit., tomo I, pp. 417 y siguientes; A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., p. 114, doc. 1-VII-1752.

²⁵³ M. T. RUIZ ALCÓN, *El palacio de Riofrío: su historia*, op. cit., pp. 61-62.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 115, doc. 13-XII-1752; T. LAVALLE-COBO URIBURU, *Isabel de Farnesio: la reina*, op. cit., p. 198; M. T. RUIZ ALCÓN, *El palacio de Riofrío: su historia*, op. cit., pp. 20-21.

su situación económica no es buena. En los documentos se percibe cómo es progresivamente aislado en la fábrica a partir de la muerte del marqués Scotti y cómo las tensiones lo acaban oponiendo a los asentistas y a los encargados administrativos de la obra.

Como responsable de una construcción que dirige con dificultad, cuya situación se degrada y cuya calidad no controla ni lo satisface, Vigilio Rabaglio da probablemente su situación por perdida y fuerza su salida de la obra reivindicado un salario anual a todas luces desorbitado, lo que desemboca en su destitución en febrero de 1753²⁵⁵. La construcción continúa a partir de este momento siguiendo los planos por él entregados durante los diecisiete meses anteriores en los que dirigió los trabajos y los que entrega al marcharse. Su salida de la obra de Riofrío coincide con las críticas que ponen en duda la solidez y seguridad de la construcción de la capilla mayor de la iglesia de San Justo, a raíz de las que Vigilio Rabaglio es apartado de la obra por orden del cardenal infante don Luis el 19 de agosto de 1753²⁵⁶. Como se dijo, los problemas surgidos en la obra de la iglesia desembocan en un complicado pleito en el que se ven envueltos tanto Andrés Rusca, asentista constructor de la capilla mayor, como Vigilio Rabaglio. Éste último, resentido por los acontecimientos, remite poco después un memorial al infante cardenal y a su secretario, Sebastián Fernández de Helices, afirmando que se “ha voceado públicamente” y sin fundamento en su contra²⁵⁷.

Muerto el marqués Scotti, Vigilio Rabaglio se tiene que alejar de las obras del palacio de Riofrío y de San Justo, y ve romperse su unión con el círculo de la reina viuda Isabel de Farnesio y del cardenal infante don Luis. El infante, además, renuncia oficialmente el 18 de diciembre de 1754 a las dignidades de cardenal y arzobispo, una renuncia que es aceptada ese mismo mes en Roma por Benedicto XIV²⁵⁸. Desde su salida de la obra de Riofrío en febrero de 1753 y hasta su partida definitiva de España, Vigilio Rabaglio transcurre siete años en Madrid que han dejado poco rastro en los documentos y durante los que trabaja con toda probabilidad, al margen de las obras reales, para comitentes diversos de ámbito privado y eclesiástico.

²⁵⁵ T. LAVALLE-COBO URIBURU, *El mecenazgo de Isabel de Farnesio*, op. cit., tomo I, p. 424.

²⁵⁶ ADT, Card. Inf., leg. no numerado, documento del 19 de agosto 1753, cfr.: S. SUGRANYES, “El proyecto de Santiago Bonavía”, op. cit., p. 550.

²⁵⁷ ADT, Card. Inf., leg. no numerado, documento del 21 de febrero 1755.

²⁵⁸ F. VÁZQUEZ GARCÍA, op. cit., pp. 143-149.

En este período se sitúan dos obras representadas entre los dibujos del fondo Rabaglio de Bellinzona en las que la actividad del arquitecto Vigilio es posible pero no está atestiguada a través de documentos de archivo. La primera de ellas se desarrolla en el antiguo palacio de Villahermosa, desde 1988 Museo Thyssen-Bornemisza. Se trata con toda probabilidad de una reforma del palacio poco conocida, promovida por Leonor Pío de Saboya, duquesa de Atri, dama de honor de Isabel de Farnesio y propietaria del edificio entre 1736 y 1754²⁵⁹. De los tres planos inéditos relacionados con el palacio (ASB, Fondo Rabaglio, nn. 20, 43 y 44), uno de ellos (n. 43) está firmado por el paduano Giambattista Novelli, que trabajó en España como delineante en el Palacio Real Nuevo hasta 1753 y que fue probablemente autor de los planos de reforma iniciales, después ampliados y realizados por otro arquitecto, quizás Vigilio Rabaglio.

La segunda obra se realiza en la iglesia del convento de clérigos menores regulares del Espíritu Santo, situado hasta 1823 en el solar del actual Congreso de los Diputados en la Carrera de San Jerónimo, próximo al anterior palacio. El fondo Rabaglio contiene tres planos inéditos referidos al edificio (ASB, *Fondo Rabaglio*, nn. 38-40) y en particular a una reforma poco documentada realizada en la capilla mayor de la iglesia entre 1755 y 1759 en la que también pudo intervenir Vigilio Rabaglio.

En este entorno de años, las noticias disponibles conciernen en particular al hermano de éste último, Pietro. De su memoria, A. Saager entresaca una noticia referida al año 1756 y a un proyecto presentado por el estucador junto a tres compañeros tesineses para la tumba de Felipe V en la Real Colegiata de La Granja, que es rechazado por su elevado coste a pesar de que Pietro intenta defenderlo en El Escorial (donde debía encontrarse Fernando VI, comitente de la obra, con la corte)²⁶⁰.

²⁵⁹ J. J. JUNQUERA MATO, “El palacio de Villahermosa y la arquitectura de Madrid”, *Villa de Madrid*, XIV, 1976-IV, núm. 53, pp. 27-38, p. 28; Y. BOTTINEAU, *L’art de Cour dans l’Espagne des Lumières 1746-1808*, op. cit., pp. 348-349; J. M. PITA ANDRADE, M. M. BOROBIA GUERRERO, *Maestros Antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza*, Madrid 1992, pp. 14-16.

²⁶⁰ A. SAAGER, op. cit., p. 119. El sepulcro de Felipe V se realizó entre el mes de octubre de 1756 y el 16 de junio de 1758 en base a unos planos requeridos en Roma y seleccionados por Isabel de Farnesio. Los trabajos fueron dirigidos por Sempronio Subissati con la ayuda de Pietro Sermini (P. MARTÍN PÉREZ, “Gio. Francesco Sasso en el Real Sitio de San Ildefonso. Cenotafio de Felipe V e Isabel de Farnesio en la Real Colegiata de la Santísima Trinidad de San Ildefonso”, en AA.VV., *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, op. cit., pp. 444-450; T. LAVALLE-COBO URIBURU, *Isabel de Farnesio: la reina*, op. cit., p. 199; Y. BOTTINEAU, “El Panteón de Felipe V en La Granja”, *Archivo Español de Arte*, XXVIII, 1955, pp. 263-266).

Más precisas son las informaciones referidas al año 1759, el último transcurrido por los Rabaglio en España. En esta fecha Pietro trabaja a las órdenes de su compatriota Giovan Maria Andreoli en la fábrica del Palacio Real de Madrid²⁶¹. A principios del mes de marzo es llamado por los canónigos de la catedral de Santa María y San Julián de Cuenca para presentar postura para los estucos de la capilla mayor, dedicados a la Virgen²⁶². Estas decoraciones se realizan a partir de cuatro planos y dibujos del presbiterio trazados por Ventura Rodríguez, en base a los que desde 1756 se había construido el nuevo altar mayor, con un relieve central con la Natividad de la Virgen. Con el objeto de realizar la obra, Pietro Rabaglio se une en compañía con el también tesinés Giovan Battista Cremona y ambos firman el contrato para la obra a mediados de abril de 1759²⁶³.

La decoración que se les encarga consiste en guarnecer la arquitectura (molduras, fajas, lunetos, impostas de ventanas) y en esculpir los adornos de la bóveda y de las paredes laterales. Para éstas últimas, los estucadores se obligan a dar diseños y modelos; se trata de dos grandes cuadros rectangulares con relieves dedicados a la Virgen y coronados por un tondo o un óvalo con un evangelista en cada una de las dos paredes laterales. Los trabajos, sobre los que el fondo Rabaglio contiene alrededor de veinte proyectos, duran ocho meses y se concluyen en febrero de 1760²⁶⁴. Los estucos actualmente se conservan y fueron realizados en estuco blanco con algo de dorado.

La situación política que se vive en los meses en que Pietro Rabaglio trabaja en Cuenca es convulsa. La muerte de Fernando VI el 10 de agosto de 1759 provoca la vuelta a Madrid desde La Granja de Isabel de Farnesio como reina gobernadora hasta la llegada de su hijo Carlos III. Éste, proclamado Rey en noviembre de ese año, llega de Italia acompañado de un nuevo equipo de arquitectos que modifican el panorama artístico general y propician la eclosión de un gusto y una sensibilidad renovados.

²⁶¹ I. AZCÁRATE LUXÁN, “Dibujos de Ventura Rodríguez para la catedral de Cuenca en la colección Rabaglio”, *Academia*, 88, primer semestre 1999, pp. 57-64, p. 60; J. L. BARRIO MOYA, *Arquitectura barroca en Cuenca*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1991, pp. 554-555.

²⁶² ACC, Fábrica, Obras, documento del 20 de marzo 1759.

²⁶³ *Ibidem*, documentos del 27 y 28 de marzo 1759; J. L. BARRIO MOYA, “Ventura Rodríguez y sus obras en Cuenca. Nuevas aportaciones”, en *Estudios sobre Ventura Rodríguez*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1985, pp. 147-199, pp. 193-198.

²⁶⁴ J. L. BARRIO MOYA, *Arquitectura barroca*, op. cit., p. 558.

El panorama arquitectónico cambia considerablemente. El día 18 del mes de noviembre de 1759, una semana después de la proclamación de Carlos III, Santiago Bonavia muere en Madrid²⁶⁵ y este hecho seguramente no deja indiferente a los hermanos Rabaglio y en particular a Vigilio, su colaborador estrecho durante más de diez años. Unos meses después, en julio de 1760, el Arquitecto Mayor Giovan Battista Sacchetti, anciano y enfermo, es exonerado de sus funciones y sustituido por Francesco Sabatini, procedente de Nápoles²⁶⁶. En este ambiente renovado, Vigilio y Pietro Rabaglio se sienten desplazados.

La situación de las artes en la capital empieza a estar dominada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a partir de cuyos Estatutos de 1757 tiene la facultad de vigilar y controlar el ejercicio de arquitectos, escultores y pintores. Para ejercer el oficio de arquitecto es necesario desde este momento en adelante estar en posesión del título académico de medir, tasar y dirigir fábricas, un documento que reconoce formalmente la profesionalidad y la habilidad de los profesionales. Con este propósito se crean tribunales encargados de examinar a los arquitectos, una atribución que anteriormente tenían asignada el Consejo de Castilla y el Ayuntamiento²⁶⁷. Asimismo, se nombra una unidad de cuatro celadores, maestros de obras ya aprobados por la Academia, encargada de dar cuenta a ésta última de las transgresiones que se cometen, así como de levantar acta notarial de quienes dirigen obras sin titulación con el fin de multarlos²⁶⁸.

En este ambiente, el ejercicio de la profesión sin los papeles en regla con la Academia resulta imposible, lo que explica que Vigilio Rabaglio haya solicitado el título de arquitecto. Según los documentos, el 13 de julio de 1758, éste último recurre ante el tribunal de Pedro Valiente, teniente corregidor de Madrid y consiliario de la

²⁶⁵ R. M. ARIZA CHICHARRO, “Santiago Bonavia, un artista italiano en la corte de los primeros Borbones”, op. cit., pp. 143 y 149; I. S. ARESTIZÁBAL, “Bonavia, Giacomo”, op. cit., pp. 648-649.

²⁶⁶ F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., p. 30; SANCHO GASPAR, J. L., “Francisco Sabatini, “primer arquitecto”, director de la decoración interior en los palacios reales”, en *Francisco Sabatini 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder*, catálogo de la exposición, a cargo de D. Rodríguez Ruiz, Madrid 1993, pp. 143-165.

²⁶⁷ A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *El siglo XVIII entre tradición y academia*, serie “Introducción al arte español”, Sílex, Madrid 1992, pp. 36-37.

²⁶⁸ A. QUINTANA MARTÍNEZ, *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid 1983, pp. 106-109. Véase el artículo 33 de los Estatutos de la Real Academia de San Fernando aprobados el 30 de mayo de 1757, cfr.: C. BÉDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, traducción de la edición francesa (Toulouse 1974), Fundación Universitaria Española, Madrid 1989, pp. 371-378.

Academia, presentando unos instrumentos notariales y pidiendo que se le tenga por maestro arquitecto. Un año y medio más tarde, a finales de octubre de 1759, se une a la solicitud también Pietro Rabaglio. Los dos hermanos, titulándose maestros estuquistas y arquitectos, presentan ante el mismo tribunal los mismos instrumentos y piden que, por fuerza de ellos, la Academia les habilite para poder continuar en el ejercicio de la arquitectura.

La resolución de los dos pedimentos tiene lugar en la junta ordinaria de la Academia convocada el 8 de noviembre de 1759, de la que forman parte entre otros el mismo Pedro Valiente, el secretario Ignacio de Hermosilla y los directores y tenientes de arquitectura, pintura y escultura siguientes: Juan Domingo Olivieri, Andrés Calleja, Diego Villanueva, Roberto Michel, Pascual de Mena, Alejandro González Velázquez y Juan Bernabé Palomino²⁶⁹. A la vista de la copia testimoniada de los instrumentos presentados por los dos hermanos, la junta resuelve por unanimidad de votos habilitar a Vigilio Rabaglio para poder continuar sin pena alguna en el libre ejercicio de la arquitectura “ideando, dirigiendo, tasando y midiendo toda suerte de obras”. La gracia le es concedida en particular por ser “de notoriedad pública” que “está aprobado para mayores y más importantes obras” por el Rey Felipe V, la Reina viuda Isabel de Farnesio y el infante don Luis, y se citan entre otras obras sus trabajos en el Palacio Real Nuevo, los Caños del Peral y la iglesia de San Justo. En cambio, la habilitación como arquitecto no se concede a Pietro, del que es notorio únicamente su ejercicio en el estuco.

Vigilio Rabaglio obtiene su aprobación en la Academia poco más de un año antes de su partida definitiva de España junto a su hermano. Éste, como se dijo, concluye su trabajo en Cuenca en febrero de 1760. Las últimas noticias referidas a Vigilio lo sitúan en Madrid y en noviembre de 1759, midiendo y tasando el palacio de Buenavista junto a Ventura Rodríguez y por orden de Isabel de Farnesio. Ésta tiene la intención de comprarlo a su propietario y antiguo ministro de Fernando VI, don Zenón de Somodevilla, marqués de la Ensenada, desterrado a Granada en 1754. En la tasación también intervienen Antonio Valcárcel y Francisco Eugenio Moradillo, nombrados por parte del marqués. Como resultado de la medida realizada por los arquitectos, la antigua

²⁶⁹ ASF, Junta Ordinaria, actas 82/3, fols. 65v-67v, en particular fol. 67v, cfr. C. SAMBRICIO, “Virgilio Rabaglio, arquitecto de los Caños del Peral”, op. cit.; A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., p. 119, doc. 8-XI-1759; C. BÉDAT, *La Real Academia de Bellas Artes*, op. cit., p. 375.

soberana compra el edificio, hoy Cuartel General del Ejército, y lo habita probablemente unos meses entre su vuelta de San Ildefonso y la llegada de Carlos III²⁷⁰.

Unos meses después, en julio de 1760, Vigilio Rabaglio es designado por dos nobles, el conde de Montijo y la duquesa del Infantado, así como por los religiosos del convento de San Francisco, para firmar una declaración referida a unos reparos en unos cimientos y tapias próximos al convento citado. En el reconocimiento también intervienen los arquitectos Eugenio García y Juan Fernando de Ocaña²⁷¹.

8.- El retorno definitivo a Gandria

Según cuenta Pietro Rabaglio en su memoria, él y su hermano dejan Madrid el 30 de noviembre de 1760; el 15 de diciembre hacen el pasaporte en Barcelona y el 25 de enero de 1761 están en Gandria²⁷². Cuando llegan, su madre, Lucia Rastelloni, acaba de morir, pero Vigilio y Pietro encuentran a su hermana Francesca y a Laura Bordoni, mujer de Vigilio. Durante la ausencia de los hombres, las mujeres, que viven en la casa paterna, han sobrevivido cómodamente con la cría de gusanos de seda, que era, como se dijo, una actividad difundida en el Ticino y rentable en la época²⁷³.

A su vuelta, los litigios entre los dos hermanos respecto a la división de los bienes son continuos. A finales de año, Vigilio, que no tiene hijos, logra convencer a Pietro para que se case y tenga descendencia. En tal caso, Pietro sería el heredero universal de todos los bienes y Vigilio se ocuparía del mantenimiento y de la educación de los sobrinos. Pietro acepta y los dos parten a la búsqueda de la esposa; en Arogno, una localidad del valle de Intelvi, situado enfrente de Gandria y en el lado opuesto del

²⁷⁰ T. LAVALLE-COBO URIBURU, “Biografía artística de Isabel de Farnesio”, op. cit., p. 192; de la misma autora: “La reina Isabel de Farnesio y su hijo”, op. cit., pp. 81-82; *El mecenazgo de Isabel de Farnesio*, op. cit., tomo II, pp. 18-20; A. DE CARLOS, “Ministerio del Ejército: el palacio de Buenavista”, *Villa de Madrid*, XIV, 1976-III, 52, pp. 27-34; J. MARTÍNEZ FRIERA, *Historia del Palacio de Buenavista hoy día Ministerio del Ejército*, Madrid 1943.

²⁷¹ AHN, Nobleza, Osuna, leg. 1718, exp. 41, documento del 3 de julio 1760.

²⁷² A. SAAGER, op. cit., p. 117.

²⁷³ R. SCHINZ, op. cit., pp. 405-413. Sobre la actividad de la sericultura y de la hiladura de la seda en Gandria, cfr.: P. GROSSI, op. cit., p. 138.

lago, visitan primero la casas de los Colomba. En diciembre de 1761 Pietro se promete con una joven de la familia de los Artaria, también de Arogno, con la que se casa el 2 de enero y vuelve a Gandria. Entre 1762 y 1768 Pietro tiene cinco hijos. Vigilio y Francesca Rabaglio, sus hermanos, así como Laura, esposa de Vigilio, son los padrinos. Los litigios entre los dos hermanos por el dinero continúan; al final, ambos llegan a un compromiso: Vigilio promete a Pietro no casarse. Y sin embargo, Laura Bordoni muere en 1776 y dos años después Vigilio se casa con una mujer de nombre Lucia, de 71 años. Aquí termina la historia narrada por Pietro Rabaglio y la razón de su escrito: preservar para sí y para sus propios hijos la parte de dinero debida y prometida por Vigilio²⁷⁴.

Como se dijo, parte de las informaciones aportadas por Pietro en su memoria y resumidas por A. Saager han podido ser corroboradas con noticias de archivo. Las que conciernen al matrimonio de Pietro Rabaglio con Costanza Caterina Artaria en enero de 1762, así como a los cinco hijos de ambos, se han entresacado tanto de los libros parroquiales de Gandria y Arogno, como de un documento conservado hoy por la familia Rabaglio y citado aquí como FAM, mn. 1²⁷⁵; se trata de unas anotaciones escritas por Pietro entre 1762 y 1769 que recogen algunas noticias relativas a sus hijos (nacimiento, bautizo, confirmación y, en dos casos, deceso) y que fueron continuadas en años posteriores por Giacomo Vigilio Antonio, el primogénito²⁷⁶.

Volviendo a las informaciones de archivo, se encuentran algunos testimonios de la actividad de los dos hermanos en el seno de la comunidad de Gandria como miembros de una de las familias más antiguas del lugar. A su vuelta, Vigilio y Pietro Rabaglio tienen un dinero ahorrado, porque el 25 de octubre de 1761 prestan al ayuntamiento de Gandria 432 liras para pagar una cantidad debida por obras de

²⁷⁴ A. SAAGER, op. cit.

²⁷⁵ El 2 de enero de 1762, Pietro Rabaglio comienza a redactar el documento, cuyo inicio es el siguiente: “Qui trovasi Ordo Baptismi Parvulorum. An[n]o de 1762=Gandrio”.

²⁷⁶ Pietro Rabaglio y Costanza Caterina Artaria se casan en Arogno el 3 de enero de 1762. Los testigos fueron Vigilio Colomba y Guglielmo Gobbi (APA, *Liber matrimoniorum*, vol. II). Costanza Caterina, nacida en Arogno el 16-XI-1740, era la cuarta de los ocho hijos de Alberto Artaria y Francesca Colomba (APA, *Liber baptizatorum*, vol. III). Pietro y Costanza tuvieron cinco hijos: Giacomo Vigilio Antonio (4-XI-1762), el primogénito; Marta Lucia Antonia (23-II-1764); Maria Antonia Lucia (13-VI-1765); Tommaso Alberto (21-XII-1766); e Ignazio Alberto Francesco (10-II-1768). Dos de los niños, Marta Lucia Antonia y Tommaso Alberto no sobrevivieron más de tres meses (APG, *Baptizatorum liber*, vol. II y FAM, mn. 1). Costanza Caterina Artaria, la esposa de Pietro, murió en Gandria a los veintiocho años, el 14 de febrero de 1768 (ibídem, *Mortuorum liber*, vol. II).

manutención²⁷⁷. Cinco años después, en 1766, Vigilio asiste en Gandria al bautizo de su ahijado, Francesco Antonio de Marchi²⁷⁸. Desde esta fecha y hasta 1770 Luigi Brentani no registra la presencia de Vigilio en las asambleas de la *vicinia*. Sin embargo, este autor encontró entre los papeles de la familia Rabaglio un documento no fechado que se puede situar entre 1764 y 1770. Se trata del borrador de una súplica que Pietro Rabaglio dirige a un prelado, probablemente de Como, una localidad situada en la frontera entre el Ticino e Italia; pide a éste último excomulgar a las personas, sean seglares o eclesiásticos, que le han robado preciados haberes, entre los que había cincuenta mil liras fruto del trabajo en España, algunas pólizas, documentos de crédito en idiomas español e italiano, cartas de Giuliano Gálvez (su apoderado en España), correspondencia con sus compañeros por negocios tratados en España y otra suma de dinero, procedente de la obra del palacio de Riofrío y que correspondía a su asociación con los once asentistas encargados de la fábrica²⁷⁹. Se desconoce lo que sucedió. G. Bianchi y L. Brentani atribuyen este documento a las graves discordias surgidas entre los dos hermanos²⁸⁰.

En 1770 Vigilio asiste en Gandria a la lectura del testamento de Carlo Giuseppe Taddei, hijo de Michelangelo²⁸¹. Desde esta fecha en adelante los dos Rabaglio colaboran activamente en las obras de embellecimiento de la iglesia parroquial de San Vigilio, el edificio más representativo del municipio. Edificada como parroquia en 1463, L. Brentani documenta las continuas obras de embellecimiento de la iglesia promovidas por los vecinos desde principios del Seiscientos. Son numerosos los testimonios que se conservan: hay quien ha trabajado para agrandarla, quien ha pagado a pintores para adornarla, quien ha ofrecido estatuas, pagado balaustradas y escalones de mármol, el tabernáculo, los relicarios, la campana de cobre; los donantes se llaman Rabaglio, Taddei, Marchi, Giambonini, Bordoni, Verda, Borelli²⁸².

²⁷⁷ L. BRENTANI, op. cit., vol. IV, p. 22.

²⁷⁸ APG, *Baptizatorum Liber*, vol. II.

²⁷⁹ L. BRENTANI, op. cit., vol. V, pp. 341-342.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 342; G. BIANCHI, op. cit., p. 165.

²⁸¹ L. BRENTANI, op. cit., p. 343, doc. fechado el 12 de octubre de 1770.

²⁸² *Ibidem*, vol. III, pp. 50-70; para una descripción de la iglesia de San Vigilio, cfr.: AA.VV., *Guida d'arte della Svizzera italiana*, nueva edición revisada, ampliada y actualizada, a cargo de la Società di Storia dell'arte in Svizzera, Edizioni Casagrande, Bellinzona 2007, pp. 321-322.

La decoración de estuco de la capilla de San Antonio de Padua, situada en el lado izquierdo de la nave de la iglesia, es realizada por Pietro Rabaglio en 1772²⁸³. Un año antes, en 1771, los vecinos del pueblo deciden iniciar la obra del coro²⁸⁴ y encargan a Vigilio y Pietro Rabaglio, Giovanni Bordoni y Francesco Giambonini para que recojan el dinero con ese fin²⁸⁵. No sabemos quién preparó el proyecto, pero cuatro años después los trabajos no están terminados; en la asamblea del 8 de enero de 1775, los fondos disponibles se confían de nuevo a Vigilio Rabaglio²⁸⁶. Dos años más tarde, cuando el coro está ya terminado, la asamblea decide continuar la obra levantando la cubierta y la bóveda de la iglesia, que estarán terminadas en 1784. Esta vez los trabajos se confían a Pietro Rabaglio, que es asistido por su hermano²⁸⁷. Esta fase de los trabajos se debió de concluir ocho años después, porque en marzo de 1785 se piensa en la pintura del altar mayor. En esta fecha Vigilio Rabaglio ya se ha puesto en contacto con uno de los dos hermanos Torricelli, probablemente Giuseppe, pintor de cierto prestigio en el ambiente artístico tesinés y que le ha enviado un boceto acompañado de un presupuesto de 200 liras²⁸⁸. El municipio no puede hacerse cargo del coste de la pintura y Vigilio decide pagar él mismo los gastos y el alojamiento del pintor; el ayuntamiento contribuirá en pequeña medida, con cincuenta liras, para cubrir los gastos del marco de la tela y además proveerá los andamios y la cal necesarios. A cargo del pintor están los colores y el material necesario para la ejecución de la pintura.

En el período 1770-1771, los Rabaglio también se dedican a embellecer la casa familiar, situada a pocos metros de la iglesia parroquial, en uno de los extremos del pueblo de Gandria. Hoy es un edificio catalogado entre los monumentos históricos del cantón Ticino. Casa y jardín son de grandes dimensiones; el edificio tiene tres plantas y

²⁸³ AA.VV., *Guida d'arte della Svizzera italiana*, op. cit., p. 322.

²⁸⁴ L. BRENTANI, op. cit., vol. III, pp. 51-52.

²⁸⁵ *Ibidem*, vol. IV, pp. 18-19.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 20.

²⁸⁷ B. BORDONI, op. cit., pp. 1-6, en particular p. 3.

²⁸⁸ Se conocen dos hermanos Torricelli, pintores de Lugano: Giuseppe y Giovanni. El primero, pintor de figuras, nacido el 13 de abril de 1710; el segundo, pintor de arquitecturas, nacido el 13 de julio de 1719 (*Ibidem*, p. 3). Los dos hermanos ya habían trabajado en Gandria (L. BRENTANI, op. cit., vol. III, p. 71-72). Los hermanos Torricelli eran amigos de los Rabaglio que, regresados de España, los alojaron repetidamente en su casa, recurriendo a sus prestaciones para decorarla con cuadros y notables frescos (B. BORDONI, op. cit., p. 3).

las dos principales corresponden a terrazas ajardinadas sobre la montaña, donde probablemente habría viñedos. En el interior se conservan una gran chimenea decorada con estucos y frescos en algunas habitaciones, atribuidos a los hermanos Torricelli, compañeros de Vigilio y Pietro Rabaglio²⁸⁹.

Del período transcurrido por Vigilio Rabaglio en su patria quedan por añadir unas últimas informaciones inéditas importantes y referidas a la consolidación de su posición social. Se trata de su actividad en el seno de una de las poderosas cofradías religiosas existentes en Lugano en la época, la *Confraternita di San Rocco*, sobre la que se está actualmente llevando a cabo un estudio y que estaba ubicada en la homónima iglesia de la ciudad. De los pocos documentos que se manejan se deduce que la cofradía contaba con numerosos miembros, entre cuyas actividades se encontraban las de tipo espiritual y cultural, como los cantores, el organista y el sagrestán que se ocupaban de la iglesia de San Rocco donde se reunían los cofrades, así como actividades de tipo económico (gestión de un fondo común, préstamos) y filantrópicas (como, por ejemplo, los cofrades que se ocupaban de los enfermos de peste).

Las noticias que conciernen a Vigilio Rabaglio dentro de la *Confraternita di San Rocco* se refieren a su ingreso y a su aceptación en la misma durante el breve intermedio de años transcurrido en Gandria, el 22 de marzo de 1749²⁹⁰. El 10 de agosto de 1779, Vigilio ha sido elegido por unanimidad vicario de la cofradía, pero figura ausente de las reuniones de los cofrades hasta el 29 de octubre del año siguiente²⁹¹. El 16 de agosto de 1780 de nuevo no presencia la asamblea de la cofradía, pero es nombrado prior de la misma²⁹². Tres últimas informaciones se refieren al año 1781: en marzo, Vigilio ingresa 100 liras por su vicariato y priorato en la caja de la *Confraternita*²⁹³ y el 16 de agosto concluye su mandato al frente de la misma. Pietro Verda, que ha presidido las

²⁸⁹ L. BRENTANI, op. cit., vol. IV, p. 22, recogido por Y. Bottineau (*El arte en la corte de Felipe V*, op. cit., p. 616).

²⁹⁰ El ingreso de Vigilio Rabaglio en la cofradía tiene lugar el 22 de marzo de 1749 mediante el pago de *1 lira 12 denari y cuatro soldi* a favor de otro cofrade (ADL, *Confraternita di San Rocco, Giornale di cassa 1660-1794*, fol. 297). Al día siguiente, el 23 de marzo, Vigilio es aceptado en la *Confraternita* junto a un familiar llamado Gian Giacomo (ibidem, *Congregazioni e risoluzioni 1745-1850*, fol. 14).

²⁹¹ Ibidem, fols. 84-90.

²⁹² El vicario, confirmado por votación de todos los miembros de la cofradía, es Pietro Verda (ibidem, fols. 88-89).

²⁹³ Ibidem, *Giornale di cassa 1660-1794*, fol. 424, doc. fechado el 14 de agosto de 1781.

asambleas de los cofrades durante las ausencias de Vigilio Rabaglio, es nombrado prior²⁹⁴. El 2 de noviembre de 1781, éste último sigue ausente de las reuniones, pero es nombrado maestro de los novicios junto a Francisco Maria Maghetti, Pietro Airoidi, Giuseppe Radice y Nicola Tettamanzi²⁹⁵.

Por el *Mortuorum liber* de la parroquia de Gandria sabemos que, el 26 de mayo de 1800 hacia la medianoche muere Vigilio Rabaglio, de casi noventa años, cuyo cuerpo es enterrado al día siguiente en el cementerio del pueblo; el 12 de noviembre de 1799 había muerto su hermano Pietro, también enterrado en el pueblo.

Después de volver a Gandria y durante cuarenta años, toda la actividad profesional de los Rabaglio se manifiesta en una única obra de carácter colectivo en la iglesia parroquial. La vida de los dos hermanos parece estar dominada por el irresuelto litigio pecuniario, del que se tienen casi demasiados detalles. No obstante, detrás de esta pobre y dolorosa historia se puede entrever una estrategia perseguida con obstinación por Vigilio y dirigida por entero a la conquista de una nueva posición social para sí y para toda su familia. De hecho, lo conseguirá, a pesar de algún que otro veleidoso enfado de su hermano más joven y ciertamente más desproveído.

El proyecto de Vigilio se perfila ya durante su estancia en Gandria entre 1748 y 1749 y se consolida después de su vuelta. En esta óptica podemos leer la restructuración de la casa familiar, el patronato de la iglesia, el crédito otorgado al ayuntamiento, la participación activa en los trabajos del coro y la contribución a la pintura del altar. También va en este sentido la búsqueda de la mujer para Pietro en casa de los Colomba y los Artaria: si la política matrimonial estaba ligada por tradición a la categoría profesional, aquí se entrevé la ambición de unir a los Rabaglio con familias que en la época contaban con artistas de renombre en el extranjero²⁹⁶. Todas estas maniobras presuponen la posesión de una fortuna que garantice aquellas aspiraciones. Así se explica la voluntad de gestionar y conservar la integridad de un capital que un desmembramiento habría perjudicado. En esta óptica se pueden entender los rechazos reiterados por parte de Vigilio de dar al hermano lo que le corresponde, el control ejercido sobre la familia de Pietro y en particular sobre la educación de los hijos, los

²⁹⁴ Ibídem, *Congregazioni e risoluzioni 1745-1850*, fols. 90-93. Vigilio Rabaglio figura ausente de las reuniones de los cofrades desde el 6 de febrero de 1780.

²⁹⁵ Ibídem, fols. 93-95.

²⁹⁶ L. PEDRINI STANGA, op. cit., pp. 35-39.

engaños con el fin de excluir a la hermana Francesca de la herencia paterna, la promesa hecha a Pietro de convertirle en heredero universal de los bienes. También la promesa, irrealizada por parte de Vigilio, de no volver a casarse entraba en este orden de ideas: la boda con Lucia, de más de 70 años, miraba quizás al aumento de la fortuna. Todo induce a creer que, precisamente gracias a la perspicaz gestión de Vigilio, los Rabaglio pudieron vivir de rentas durante los cuarenta años transcurridos en Gandria.

Vigilio Rabaglio no fue un espejo de virtudes; fue un ambicioso y un pertinaz que logró los fines previstos. Pero ésto no merma su consolidada pericia profesional, demostrada, por lo que hoy se sabe, sólo durante su largo trabajo en España. Su figura y la de su hermano reflejan la mentalidad de la época en la que vivieron: como muchos emigrantes mantienen su unión con el país de origen, participan en la vida del pueblo prestando y colaborando en los trabajos de embellecimiento de la iglesia. Este modo de actuar puede ser interpretado como una devolución a la comunidad de una parte de la riqueza acumulada en el extranjero y puede convertir en aceptable la ostentación de la misma en la bella casa familiar de Gandria²⁹⁷.

No obstante, una cuestión queda abierta: los Rabaglio vuelven al pueblo con un montón de dibujos, muchos de ellos, como los estarcidos, ya utilizados. Éstos últimos, junto a los diseños de ornamentos, quizás sirvieron para que los dos hermanos siguieran trabajando en proyectos más modestos que los realizados en España, restructurando altares de iglesias o decorando habitaciones privadas, por ejemplo. A éste propósito no se conservan actualmente testimonios, pero basta entrar en algunos de los edificios de la misma ciudad de Lugano y sus alrededores, como la catedral de San Lorenzo o la iglesia de Santa Maria degli Angeli, para observar que las intervenciones realizadas a lo largo de todo el Setecientos son numerosas y de consideración²⁹⁸.

En la vida de Vigilio Rabaglio hay una peculiaridad: su relación privilegiada con Isabel de Farnesio y el cardenal infante don Luis a través del marqués Scotti, testimoniada por los retratos de los dos primeros que le fueron donados²⁹⁹. Sobre ésto

²⁹⁷ S. GUZZI, *Logiche della rivolta rurale. Insurrezioni contro la Repubblica Elvetica nel Ticino meridionale (1798-1803)*, Biblioteca dell'Archivio Storico Lombardo, Cisalpino, Istituto Editoriale Universitario, Bologna 1994, pp. 96-97, 147-148.

²⁹⁸ Véase por ejemplo: AGUSTONI, E., PROSERPI, I., "Decorazioni a stucco del Settecento nel Luganese e nel Mendrisiotto", *Arte + Architettura in Svizzera*, 46, 1995, 3, pp. 270-285.

²⁹⁹ *Arquitecturas y ornamentos barrocos*, op. cit., pp. 19 y 21. Los dos retratos fueron puestos a la venta en el mercado anticuario por los herederos de Pietro Rabaglio junto a la colección de dibujos comprada por el Estado español en 1997.

nada más se sabe. Hay lagunas de su actividad en España e Italia que se podrán colmar quizás acudiendo a los archivos, como el aprendizaje de Vigilio iniciado cuando casi era un niño en Milán con Pagani, su estancia de tres años en Vicenza, su trabajo ya como profesional a los veinticinco años en la Consolata de Turín y su salida hacia España por mediación del conde Rocca. Por lo demás, las vidas de Vigilio y Pietro son las típicas de dos artistas emigrantes del siglo XVIII. Junto a ellos fueron numerosos los profesionales del arte de la construcción que vinieron a España, atraídos por las promesas de trabajo en nuestro país, donde la nueva monarquía quería proponer un nuevo estilo arquitectónico y decorativo.

I. 1737-1748

II. 1749-1760

■ Vigilio: actividad documentada ■ ■ ■ ■ ■ Pietto: actividad documentada ? : fecha indeterminada
 — Vigilio: actividad probable Pietto: actividad probable *en cursiva: edificios desaparecidos*

III.- EPÍLOGO A LA INTRODUCCIÓN

Al término de esta introducción y antes de analizar con detalle el fondo Rabaglio, creo útil resumir –aún con riesgo de alguna reiteración- los grandes rasgos de la vida de Vigilio y Pietro en su contexto; ello permite hacerse una idea de su perfil real y de lo que buscaban en última instancia al expatriarse.

Los Rabaglio pertenecen a una familia de maestros constructores de Gandria, un pueblecito a orillas del lago de Lugano del que proceden numerosos artistas activos en las obras reales españolas. Como muchos *maestri d'arte* emigrantes, los dos hermanos mantienen las relaciones con el lugar de origen, donde se sitúa probablemente su verdadera ambición. Con el dinero ahorrado en España, como hemos visto, Vigilio y Pietro ponen en marcha a su vuelta una verdadera estrategia con vistas a consolidarse socialmente en su patria: la boda de Pietro con una mujer de otra familia de artistas emigrantes originaria de un valle cercano, los Artaria, y la consideración de sus hijos como únicos herederos, ya que Vigilio no tiene hijos; la actividad de éste último como vicario, prior y maestro de novicios de la *Confraternita di San Rocco* de Lugano, de la que probablemente formaban parte también otros artistas de vuelta al país; los préstamos de dinero, por ejemplo al ayuntamiento de Gandria y para pagar obras de interés comunitario; las donaciones para la decoración de la iglesia parroquial de San Vigilio; la inversión en el embellecimiento de la casa familiar y en la industria de los gusanos de seda. Todo ello sitúa a los dos hermanos en un movimiento social ascendente típico en el Ticino durante el Antiguo Régimen, que recientes investigaciones han denominado como élite aristocrática de la emigración³⁰⁰.

En sus más de veinticinco años en Gandria, concluida su etapa profesional española, vemos a Vigilio gestionar la integridad del patrimonio familiar y suscitar conflictos con el hermano, un eterno segundón. Al evitar la dispersión de los bienes, facilita su objetivo de ascensión social; los cinco hijos de Pietro se educan bajo el control de Vigilio y varios de ellos cursan estudios superiores: uno es arquitecto, otro abogado y un tercero religioso. Es interesante observar que al mismo tiempo que la

³⁰⁰ M. SCHNYDER, “Aspects relatifs au crédit dans la société d’Ancien Régime”, *December Paper*, Séminaire départemental Social and economic History, IUE/HEC, 2002, pp. 1-20; del mismo autor: *Essere (con) qualcuno ovunque. L’arte e la necessità di tessere legami: le pratiche transnazionali del ceto dirigente dei baliaggi di Lugano e Mendrisio (secoli XVII e XVIII)*, proyecto de investigación, Université de Genève, Faculté des Lettres, Département d’histoire générale, 2009, pp. 1-7, pp. 1-2.

demanda internacional de profesionales de la construcción lombardos se reduce hasta prácticamente desaparecer, lo que Vigilio transmitirá a sus herederos es una posición social y un patrimonio, más que un oficio. A esta circunstancia, así como a un largo período de indivisión de la casa solariega de Gandria (hasta su venta reciente), debemos sin duda que se haya conservado la masa documental del fondo Rabaglio, aunque en un principio la colección se constituyera probablemente por el minucioso afán conservador de Vigilio, quien quiso guardar una crónica gráfica documental de su éxito profesional.

Para alcanzar sus fines de reconocimiento social a su vuelta al país de origen, los Rabaglio habían recorrido un largo camino, formando parte de un gran colectivo de artistas procedentes de la zona de los lagos subalpinos y especialistas en el estilo barroco internacional que había florecido en los palacios de la monarquía saboyana. Vigilio Rabaglio había aprendido su profesión en Milán; como requería la práctica de la época, ello significaba hacerse con una gran variedad de técnicas que abarcaban desde los materiales y la ingeniería civil hasta el acabado decorativo³⁰¹. Pietro, dirigido por su hermano mayor, se había especializado en la técnicas del estuco y en particular en el arte de la taracea en *scagliola*, una de las técnicas ornamentales más vistosas, menos costosas y más apreciadas en la época porque permiten la perfecta imitación de los mármoles y las piedras duras (motivo por el que se denominaba el “mármol de los pobres”)³⁰²; se trataba de una técnica compleja, muy usada para realizar frentes de altar, columnas y planos de mesa y en la que sobresalían las *maestranze d’arte* del Ticino y de las regiones situadas en torno al lago de Como³⁰³. El dominio de las mezclas de cal y yeso permitirá a Pietro realizar tanto relieves de estuco blanco y brillante con partes de dorado como los de la capilla mayor de la catedral de Cuenca, similares a los del Palacio Real de Madrid donde él trabajaba, como emplear la *scagliola* en elementos como las columnas a imitación del pórfido realizadas en la iglesia de la Encarnación³⁰⁴.

³⁰¹ La profesión de arquitecto caracterizada por su versatilidad, típica de la época, se observa también en el trabajo realizado en la construcción del Palacio Real de Madrid por su Arquitecto Mayor Giovan Battista Sacchetti, que coordina y dirige la decoración interna y concibe para varios salones ornamentos parietales, cfr.: J. L. SANCHO GASPÁR, “La planta principal del Palacio Real de Madrid”, op. cit., pp. 31-35; F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., pp. 19-20.

³⁰² A. FUGA, *Tecniche e materiali delle arti*, Dizionari dell’Arte, Electa, Milán 2004, pp. 201-205.

³⁰³ *Scagliole intarsiate. Arte e tecnica nel territorio ticinese tra XVII e XVIII secolo*, catálogo de la exposición, a cargo de E. Rüschi, Milán 2007; I. GÁRATE ROJAS, *Artes de los yesos. Yaserías y estucos*, Instituto Español de Arquitectura, Madrid 1999, pp. 135-150.

³⁰⁴ G. BIANCHI, op. cit., p. 165.

En la formación de los dos hermanos también ocupó un lugar importante el dibujo; así, en Madrid, Pietro se ejercitó acudiendo a las clases de la primitiva Academia Real, como demuestran numerosos diseños del fondo Rabaglio realizados a partir de modelos vivos y fechados en parte entre 1745 y 1747, uno de ellos ejecutado con el “Maestro Signor Caresana” (RBG/A-26)³⁰⁵.

Después de su formación y primera actividad en Milán, la Cartuja de Pavía y Vicenza, encontramos a Vigilio y Pietro en 1736 en Turín. Desde allí había salido Filippo Juvarra, uno de los artistas más reputados del momento, para proyectar el nuevo Palacio Real de Madrid, pieza clave del programa arquitectónico reformista de Felipe V. Nombrado para continuar la obra después de la muerte prematura de Juvarra, su discípulo Giovan Battista Sacchetti viene a España al cabo de una larga experiencia práctica en las obras de su maestro, donde se había desarrollado todo un concepto innovador de organización del trabajo y no sólo un estilo arquitectónico. Los numerosos *maestri d'arte* tesineses y lombardos que trabajaban en las obras de Turín se agrupaban desde 1624 en la *Compagnia di Sant'Anna dei Luganesi e dei Milanesi*, una asociación instituida por los artistas luganeses y milaneses con fines de identificación social y cultural y de ayuda mutua³⁰⁶. A la hora de poner en marcha en Madrid una construcción de envergadura como la del Palacio Real Nuevo, Sacchetti exigió probablemente poder disponer de profesionales hábiles en el modo de construir piemontés, que como sabemos conseguía ahorros importantes de tiempo. Turín constituye así el anillo de conjunción artístico y contractual por el que los Rabaglio y muchos otros italianos se trasladan a España.

Desde 1737 vemos a Vigilio en Madrid y la obra del Palacio Real Nuevo, donde es nombrado arquitecto subalterno responsable de la construcción de una cuarta parte del edificio y trabaja en el equipo dirigido por G. B. Sacchetti. En los años siguientes comparte su tiempo entre esta obra y una intensa actividad dirigiendo la reforma y edificación de otros edificios, en varios casos como colaborador directo de Santiago Bonavía: el teatro de los Caños del Peral, la iglesia de los Santos Justo y Pastor, el

³⁰⁵ Sobre el aprendizaje y el entrenamiento en la técnica del diseño en la Real Academia de San Fernando durante su primera etapa de funcionamiento, cfr.: A. CIRUELOS GONZALO, “La práctica del dibujo en la Academia durante el reinado de Fernando VI”, op. cit. Véase también: I. GARCÍA-TORAÑO, “El dibujo y su relación con el arte en la primera mitad del siglo XVIII”, en *La Real Biblioteca Pública 1711-1760*, op. cit., pp. 359-380.

³⁰⁶ M. V. CATTANEO, N. OSTORERO, op. cit., pp. 23-27.

apartamento del infante cardenal don Luis Antonio de Borbón y Farnesio en el palacio del Buen Retiro. Probablemente también colabora con Ferdinando Reyff en el palacio de la Nunciatura, a juzgar por los diseños conservados en el fondo Rabaglio; se le conocen también otros encargos, como una reforma en el convento de la Victoria en Madrid y la reestructuración del palacio de los Afligidos para la reina viuda Isabel de Farnesio después de la muerte del Rey.

En todo este período, Vigilio Rabaglio se relaciona continuamente con el marqués Scotti, consejero de la reina Isabel y Mayordomo Mayor del infante cardenal don Luis. En 1747, el arquitecto pide permiso para volver a su tierra, donde permanece más de un año en lugar de los seis meses autorizados; pierde su puesto en la fábrica del Palacio Real Nuevo, pero a su vuelta en 1749 sigue trabajando en algunas de las obras anteriores y recibe nuevos encargos, en particular privados. Su última obra documentada en España es quizás la más importante por su originalidad estilística y por ser la única en la que él fue a la vez ideador y director: el palacio de Riofrío, encargo tardío de un anciano Scotti y por orden de la reina viuda Isabel de Farnesio, residente en La Granja de San Ildefonso, lejos de la corte de su hijastro Fernando. Después de la muerte de Scotti en 1752, Rabaglio se tiene que apartar de la dirección de Riofrío, pero continúa trabajando en España hasta 1760, tras la subida al trono de Carlos III; en noviembre de 1759 ve reconocido su estatus como arquitecto por la recientemente creada Academia de Bellas Artes de San Fernando, mientras que es rechazada una solicitud similar presentada por Pietro, que venía trabajando en esos mismos años como estucador en distintas obras reales y religiosas, con o sin la dirección de su hermano mayor³⁰⁷. Entre las últimas ocupaciones de Vigilio en Madrid está la de medir y tasar el palacio de Buenavista junto a Ventura Rodríguez y por orden de Isabel de Farnesio, convertida por fin en reina madre a la espera de su hijo Carlos que viene de Nápoles.

Con este monarca ilustrado llega un grupo de artistas, eruditos, arquitectos y decoradores que llevaba años trabajando en un ambiente cosmopolita y en el que el desarrollo de las artes les llevaba a una continua puesta al día de su quehacer, favorecida especialmente por los sensacionales hallazgos arqueológicos que desde 1738 estaban

³⁰⁷ La solicitud del título de arquitecto por parte de Pietro Rabaglio, no obstante, es comprensible en el orden de ideas de la época, puesto que un estucador podía construir o hacerse cargo de un edificio. Éste fue el caso por ejemplo de Francesco Guernieri, maestro estuquista en Roma que se traslada a Alemania para proyectar la residencia de Wilhelmshöhe para el landgrave de Hesse-Kassel (A. SCOTTI TOSINI, “De Roma a las cortes europeas: los patronos de Juvarrá fuera de Italia”, *Reales Sitios*, año XXXI, núm. 119, 1994, pp. 4-16, p. 7).

dando a conocer las excavaciones de Herculano, Pompeya y Estabia³⁰⁸. En este nuevo entorno, en el que triunfaría Ventura Rodríguez en competencia con José de Hermosilla o Diego de Villanueva, los arquitectos de la etapa anterior se encuentran desplazados; Sacchetti es exonerado de sus funciones en el Palacio Real Nuevo en 1760, el mismo año en que los Rabaglio vuelven a Gandria. Ya hemos visto que allí les espera un largo período de actividad con un claro propósito de estatus social; es posible que realizaran obras en una de las múltiples iglesias y casas con decoraciones de estilo rocoó que se encuentran en el Ticino, alguna de ellas incluso costeadas por ellos por razones de prestigio. De ello no hay prueba documental; sin embargo el carácter metódico y a la vez litigioso de Vigilio (y probablemente también de Pietro), junto a una serie de azares familiares, hacen que se haya conservado hoy –en parte en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en parte en el Archivio di Stato del Cantone Ticino de Bellinzona- un importante fondo de documentos y dibujos que nos da una excepcional oportunidad para conocer y entender un ejemplo del trabajo de la *maestranza italiana* en España.

El fondo Rabaglio constituye un conjunto misceláneo con una variada tipología de materiales. Una idea general de la entidad del material conservado en Madrid y Bellinzona, separado arbitrariamente por el azar y las herencias, se obtiene de los siguientes porcentajes aproximados, de los que se han excluido los grabados, manuscritos y documentos posteriores al 1800. Sobre un total de unas 590 piezas, las más numerosas son las academias, que rondan el 34%, seguidas por los dibujos de ornamentos (27%), los planos de arquitectura (22%), los bocetos (10%) y los estarcidos, sólo presentes en la colección de Madrid (7%).

Los bocetos y academias, que cuantitativamente constituyen la parte preponderante del conjunto, testimonian la importancia que tenía la práctica del dibujo para todos los artistas, ya fueran arquitectos, pintores, escultores o decoradores³⁰⁹. Los estarcidos ocupan una sección única porque son muy raros por su fragilidad, puesto que estos dibujos se empleaban directamente en la operación de calco sobre una superficie.

³⁰⁸ E. COLLE, “Il Regno di Napoli: decorazioni d’interni e manifatture”, en *Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova*, catálogo de la exposición, a cargo de F. Mazzocca, F. Colle y E. Morandotti, Skira, Milán 2002, pp. 247-250, p. 247; G. CANTONE, “Juvarra e Vanvitelli: l’architettura dal tardo Barocco al Neoclassicismo”, en *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, catálogo de la exposición, a cargo de C. de Seta, Electa, Nápoles 2000, pp. 46-52, p. 50; L. M. ENCISO RECIO, “Prólogo”, en AA.VV., *Carlos III y su época*, op. cit., pp. 16-17; F. FERNÁNDEZ MURGA, op. cit., pp. 25-99.

³⁰⁹ A. CIRUELOS GONZALO, op. cit., pp. 283-295.

En muchos de los estarcidos del fondo madrileño, no sólo se observan los típicos agujeros del picado, sino también las sombras resultantes del empleo del polvo de carbón utilizado para calcar las líneas del dibujo. Se trata de estarcidos que en muchos casos ya han sido empleados, bien sólo en parte (como por ejemplo en el RBG/E-21, donde sólo se ha calcado el marco), bien en su totalidad (como en el caso del RBG/E-23). Evidentemente, el empleo prolongado de los estarcidos terminaba por desgastarlos, motivo por el que su conservación no es frecuente. Entre los del fondo Rabaglio se puede señalar una buena serie prevista para ser realizada en planos horizontales de *scagliola* policroma, por ejemplo tableros de mesas, consolas y rinconeras. También se conservan cuatro estarcidos tondos con amorcillos, que pudieron servir para realizar relieves en estuco (RBG/E-1 a E-4).

Los dibujos de ornamentos son proyectos decorativos pensados para bóvedas y techos, zócalos, altares, chimeneas, marcos de espejo, puertas, ventanas, barandillas y molduras. Se trata de propuestas decorativas para enmarcar bóvedas y medallones y realizables tanto en estuco como en pintura. Estos dibujos, unidos a los estarcidos anteriores, nos permiten imaginar la atmósfera del interior de iglesias, palacios o casas señoriales, siendo la decoración parte integrante de la arquitectura, como sucede por ejemplo cuando Vigilio Rabaglio firma las decoraciones para los techos del palacio de los Afligidos (ASB, *Fondo Rabaglio*, nn. 62-74).

Para ponderar estilísticamente el apartado de los dibujos de ornamentos representados en el fondo Rabaglio, hay que tener en cuenta la presencia en esos años en Madrid de Santiago Bonavia y Bartolomeo Rusca. Se trata de dos artistas cuya formación es la de pintores especialistas en pintura decorativa de bóvedas y paredes, que recurren a menudo a las posibilidades que ofrece la perspectiva. Bonavia es pintor escenógrafo, es decir, pintor de arquitecturas, *quadraturista*. Su formación tiene lugar en Piacenza, ciudad de la que era originario y patria también del marqués Scotti y de Isabel de Farnesio, donde en la primera mitad del Setecientos, numerosos *quadraturisti* como Ferdinando Galli Bibiena, los hermanos Giuseppe, Giovan Battista y Francesco Natali o Giovan Battista Galluzzi, maestro de Bonavia, así como pintores de figuras, como Bartolomeo Rusca³¹⁰ o Luigi Mussi, primo de Santiago Bonavia, despliegan una intensa actividad creando ambientes de fasto, magnificiencia y prestigio. Todos ellos son herederos de la tradición decorativa rococó que se desarrolló en los ducados

³¹⁰ A. CÒCCIOLI-MASTROVITI, op. cit., pp. 5-21.

farnesianos y en toda la Lombardía a principios del Setecientos, recogida bajo el término específico de “barocchetto lombardo” y derivada del antiguo gusto por encuadrar en marcos arquitectónicos las composiciones pictóricas al fresco³¹¹.

Este tipo de decoración pictórica, predominante en Piacenza y en los ducados farnesianos, se desarrolla en paralelo a una decoración de estuco, que progresivamente se vuelve más abstracta y sin engarces con el ilusionismo arquitectónico. Llegados a este punto, el cuadraturismo cede el puesto a la actividad de los estucadores y se convierte en un lenguaje decorativo que se aplica a todos los ornamentos, desde bóvedas, armarios, mesas y espejos a chimeneas³¹².

Observando el conjunto de los proyectos ornamentales del fondo Rabaglio y en particular los destinados a bóvedas y techos, se pueden apuntar las siguientes consideraciones generales. Los dibujos atestiguan la importancia de la decoración en la época, en la que los planos arquitectónicos aparecen estrechamente unidos a la ornamentación del edificio. La decoración de superficies internas y externas es realizada por Vigilio Rabaglio cuando lleva a cabo reformas de edificios antiguos, lo que equivale en gran parte a ponerlos al gusto del día uniéndolos con el estilo ornamental imperante en el momento en Europa. El elemento decorativo disimula la estructura arquitectónica invadiendo el espacio, donde predominan las líneas curvas y quebradas sobre las rectas. Los motivos son los típicos de las decoraciones de estilo rococó (o *rocaille*, en su definición francesa)³¹³: lazos planos entrecruzados, elementos naturalísticos, como guirnaldas, ramos de flores en jarrones, hojas de acanto, pájaros, conchas; motivos antropomorfos, como angelotes y cabezas de *putti*, mascarones, alternados con trofeos, barandillas, pedestales, adornos enrejados. Todos estos elementos entremezclados en un desorden que genera sorpresa.

Con frecuencia los dibujos de ornamentos presentan una doble propuesta de ocupación del espacio, que puede estar más o menos densamente poblado de elementos decorativos. En algunos casos las alternativas sugieren la coexistencia de sensibilidades distintas, un gusto que se decantará hacia las soluciones más sencillas y lineales que se afirmarán sobre todo con la llegada de Carlos III y las propuestas inspiradas en los decoraciones clásicos de la Roma imperial (véase por ejemplo el dibujo RBG/O-50).

³¹¹ R. BOSSAGLIA, op. cit., pp. 377-378.

³¹² *Ibidem*, p. 377.

³¹³ Y. BOTTINEAU, *El arte en la corte de Felipe V*, op. cit., pp. 412-413.

En cuanto a los planos de arquitectura, el material que se estudia en el presente trabajo, se trata desde el punto de vista cualitativo de la parte más importante del fondo Rabaglio, ya que en muchos casos los dibujos se refieren a monumentos que se pueden identificar y por lo tanto relacionar con una bibliografía y una documentación histórica específicas. Las siguientes líneas recogen unas consideraciones que se pueden establecer al cabo de esta investigación.

Sobre un total de 127 dibujos conservados en las secciones de planos de arquitectura de Madrid y Bellinzona, la parte más importante (98) se refiere a monumentos que han sido identificados, frente a 29 que no se han podido unir con ningún edificio. Entre los 98 dibujos atribuidos a edificios, 3 se refieren a construcciones situadas en Italia y en Gandria, mientras que la mayoría, un total de 95, se refieren a edificios situados en Madrid y en sus alrededores. De éstos últimos, 70 planos se pueden agrupar en torno a monumentos donde la intervención de Vigilio Rabaglio está atestiguada por documentos de archivo, mientras que 25 corresponden a intervenciones probables pero no documentadas del arquitecto.

A lo anterior se debe añadir el material que se ha relacionado con los planos y que ha servido también para reconstruir la actividad de Vigilio Rabaglio. Se trata por un lado de una serie de piezas pertenecientes al fondo Rabaglio, tanto de Madrid como de Bellinzona, en particular de 19 dibujos de ornamentos³¹⁴, así como del libro de cuentas de la obra del cardenal infante don Luis en el Buen Retiro, fechado en 1742³¹⁵. Por otro lado, el material gráfico que he relacionado con los planos del fondo Rabaglio incluye un conjunto de 11 proyectos y dibujos de diversa procedencia:

-la planta del palacio de los Afligidos conservada en el Archivo Histórico Nacional (AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58), publicada por M. T. Lavallo-Cobo y M. Torrión³¹⁶;

-el plano del cuarto del infante cardenal en el Buen Retiro conservado entre los dibujos de Giambattista Novelli en la Biblioteca Marciana de Venecia (de aquí en

³¹⁴ RBG/O-52, O-54, O-80 y O-107; ASB, FR, nn. 62-74, 85 y 86.

³¹⁵ RBG/M-1.

³¹⁶ M. TORRIÓN, "Isabel de Farnesio en el Palacio Viejo del Duque de Osuna: 1746-1747", op. cit.; T. LAVALLO-COBO, "La reina Isabel de Farnesio y su hijo el infante cardenal", op. cit., pp. 63-68.

adelante: BMV, Cod. Marc. It. IV 67), publicado por Virginia Tovar con una atribución errónea al palacio de Aranjuez³¹⁷;

-la planta del palacio de la Nunciatura de Madrid conservada en el Archivo Segreto Vaticano (ASV, Segreteria di Stato, vol. 242)³¹⁸;

-los tres planos del palacio de Riofrío localizados en el Ministerio de Asuntos Exteriores y publicados en el año 2000 (AMAE, nn. 3-5)³¹⁹;

-dos proyectos de ornamentos contenidos en el material conservado por los herederos de Vigilio y Pietro Rabaglio en Suiza (FAM, nn. 21.1 y 21.2), referidos al palacio de los Afligidos y a la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Madrid.

La familia Rabaglio también posee actualmente cuatro dibujos correspondientes al trabajo de Pietro Rabaglio en España más conocido, los estucos de la capilla mayor de la catedral de Cuenca³²⁰. Esta intervención del estucador, que he estudiado también, está documentada a través de catorce bocetos y proyectos decorativos conservados tanto en Madrid, como en Bellinzona (RBG/B-31 a B-37 y B-43 a B-49; ASB, FR, nn. 85-86).

Los planos arquitectónicos correspondientes a construcciones de Madrid y sus alrededores en las que la intervención del arquitecto Vigilio está atestiguada por documentos de archivo se distribuyen de la siguiente manera:

-19 piezas se refieren a la iglesia de San Justo (RBG/P-1, P-2, P-4 a P-8, P-50, P-51, P-60 a P-62; ASB, FR, nn. 7-13), a los que se añaden cuatro dibujos de ornamentos (RBG/O-52 y O-80; FAM, nn. 21.1 y 21.2);

-14 planos corresponden al cuarto del infante cardenal don Luis en el palacio Buen Retiro (RBG/P-9 a P-19, P-26, P-27 y P-52) y están relacionados con la planta del edificio conservada en Venecia (BMV, Cod. Marc. It. IV 67);

-14 planos documentan el proyecto y la construcción del palacio de Riofrío (RBG/P-29 a P-41 y P-49), a la que también se refieren un proyecto decorativo y las tres

³¹⁷ V. TOVAR MARTÍN, “El diseño de Giambattista Novelli: fantasía y visión arbitraria del arte cortesano español”, *Academia*, 72, primer trimestre 1991, pp. 155-167, p. 166.

³¹⁸ A. ANSELMi, op. cit.

³¹⁹ *El Real Sitio de La Granja*, op. cit., pp. 315-316.

³²⁰ Véanse los dibujos denominados en este trabajo FAM, cart. 5.1. hasta 5.4.

plantas conservadas en el Ministerio de Asuntos Exteriores (RBG/O-107 y MAE, nn. 3-5);

-11 planos corresponden a la reforma de las casas de Osuna y del Príncipe Pío, denominadas de los Afligidos (RBG/P-44, P-45, P-20 a P-25; ASB, FR, nn. 16-18), a los que se añaden 13 dibujos de ornamentos y la planta conservada en el Archivo Histórico Nacional (ASB, FR, nn. 62-74 y AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58);

-4 planos se refieren al trabajo de Vigilio Rabaglio en la construcción del Palacio Real de Madrid (RBG/P-54-55 y ASB, FR, nn. 14-15);

-3 planos corresponden al teatro de los Caños del Peral (RBG/P-56 y ASB, FR, nn. 5-6);

-2 planos se refieren al palacio de Aldovea (RBG/P-48 y ASB, FR, n. 53);

-2 planos corresponden al palacio arzobispal de Alcalá de Henares (ASB, FR, nn. 49-50);

-1 plano documenta el trabajo de Vigilio Rabaglio en el camarín dedicado a la Virgen de la Soledad en el convento de San Francisco de Paula de Madrid (ASB, FR, n. 41) y está relacionado con el proyecto decorativo RBG/O-54.

En el capítulo de obras realizadas por Vigilio Rabaglio hay que añadir dos que están documentadas en los archivos pero no representadas en el fondo Rabaglio: la casa de Lorenzo Tarsis en la calle de la Platería, para la que el arquitecto firma un proyecto en octubre de 1749 conservado en el Archivo de la Villa de Madrid³²¹, así como la consolidación del Puente Verde sobre el río Manzanares en 1740.

Los dibujos del fondo Rabaglio referidos a monumentos españoles en los que la intervención del arquitecto Vigilio no está atestiguada pero es probable se distribuyen según este orden:

-18 diseños se refieren a la remodelación del palacio de la Nunciatura de Madrid, así como a las caballerizas contiguas (ASB, FR, nn. 21-35); RBG/P-43, P-46 y P-47);

-3 planos corresponden a la iglesia del antiguo convento del Espíritu Santo ubicado en la madrileña Carrera de San Jerónimo (ASB, FR, nn. 38-40);

³²¹ AV, ASA, 1-84-122, cfr.: A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., p. 105.

-2 plantas y 1 alzado parcial se refieren al antiguo palacio de Villahermosa de Madrid, hoy Museo Thyssen-Bornemisza (ASB, FR, nn. 20, 43 y 44);

-1 plano corresponde al proyecto de remodelación urbana del Real Sitio de Aranjuez diseñado por Santiago Bonavia en julio de 1750 (ASB, FR, n. 45).

Observando el material anterior, se puede establecer que, sobre un total de 11 obras, en 8 casos la tarea de Vigilio Rabaglio consistió en reformar edificios preexistentes; 5 de estas remodelaciones corresponden a reformas, tanto arquitectónicas como decorativas, llevadas a cabo por el arquitecto: el cuarto del infante cardenal Don Luis en el palacio del Buen Retiro, reformado entre 1742 y 1746; el palacio de los Afligidos, constituido por las casas de Osuna y del Príncipe Pío y remodelado entre 1746 y 1747; el camarín de la Virgen de la Soledad en el convento de San Francisco de Paula, donde a partir de 1745 Vigilio Rabaglio dirige unos trabajos cuya entidad se desconoce con exactitud y que ascienden a 70.000 reales; el palacio arzobispal de Aldovea, remodelado y redecorado entre finales de 1750 y principios de 1751; el palacio arzobispal de Alcalá de Henares, donde en las mismas fechas proyecta y lleva a cabo unas reformas en algunas de las habitaciones.

Los tres edificios siguientes también fueron reformados, pero la documentación manejada no permite establecer con exactitud en qué consistió la intervención de Vigilio Rabaglio: la iglesia del convento del Espíritu Santo, donde se sabe que entre 1755 y 1759 se llevan a cabo unos trabajos en la capilla mayor, a la que se refieren los tres planos del fondo Rabaglio (ASB, FR, nn. 38-40); el palacio de la Nunciatura de Madrid y sus caballerizas, en las que los trabajos, proyectados por Ferdinando Reyff, se prolongan más allá del año 1739; el palacio de Villahermosa, reformado en torno al año 1750 por orden de su dueña, Leonor Pío de Saboya, duquesa de Atri. A estas tres obras hay que añadir también el proyecto de remodelación urbana del Real Sitio de Aranjuez fechado hacia 1750, representado en un plano del Fondo Rabaglio (ASB, FR, n. 45).

De los documentos manejados durante esta investigación se desprende que sólo en tres otras ocasiones Vigilio Rabaglio trabajó en construcciones de nueva planta: el teatro de los Caños del Peral, hoy destruido, la iglesia de San Justo y el palacio de Riofrío; estos dos últimos monumentos destacan en ambos casos por sus características de estilo peculiar, como se expondrá más adelante.

En cuanto a los comitentes y promotores de las obras en las que participó el arquitecto, durante el primer decenio 1737-1747 que transcurre en España la mayor

parte de su actividad se desarrolla como se ha dicho en el ámbito de la corte: para los reyes Felipe V y Fernando VI en lo que se refiere al Palacio Real de Madrid y también al Real Sitio de Aranjuez; para el infante cardenal don Luis Antonio de Borbón y Farnesio, y en su representación para su Ayo y Mayordomo el marqués Scotti como promotor de las obras, por lo que se respecta a las construcciones madrileñas de la iglesia de los Santos Justo y Pastor y del palacio del Buen Retiro, así como de los palacios arzobispales de Aldovea y Alcalá de Henares. La presencia del marqués Scotti se vuelve a encontrar en la obra del teatro de los Caños del Peral y en la del palacio de los Afligidos, donde una parte de los trabajos realizados por Rabaglio, localizados muy probablemente en la casa del Príncipe Pío, se llevan a cabo en las habitaciones destinadas al infante cardenal. La reforma del palacio de los Afligidos en su conjunto, es un encargo realizado para la reina Isabel de Farnesio en los meses que siguen a la muerte de Felipe V en julio de 1746. La antigua soberana será también la promotora de la segunda obra que Vigilio Rabaglio lleva a cabo para ella, el proyecto y la construcción del palacio de Riofrío, donde de nuevo interviene también el marqués Scotti, presente en San Ildefonso hasta su muerte a principios de 1752.

Al margen del ámbito cortesano se encuentran otras intervenciones de Vigilio Rabaglio, tanto documentadas como probables. Dos son las obras representadas entre los planos del fondo Rabaglio y realizadas para órdenes religiosas: la reforma del camarín de la Soledad, encargada y pagada por los frailes mínimos del convento de San Francisco de Paula, y la reestructuración de la capilla mayor de la iglesia del convento del Espíritu Santo, ordenada por los clérigos menores regulares dueños del edificio. Otros dos trabajos son encargos de comitentes privados: la casa de Lorenzo Tarsis y la reforma del palacio de Villahermosa, encargado en torno a 1750 por una aristocrática, Leonor Pío de Saboya, duquesa de Atri. En una única ocasión, en el caso de la reestructuración del Puente Verde sobre el Manzanares, Vigilio Rabaglio lleva a cabo una obra de orden municipal. Todas estos trabajos fuera del círculo cortesano son muestras de la actividad del arquitecto durante los 8 años que transcurre en España entre 1752 y 1760 después de la muerte del marqués Scotti, su principal protector.

Considerando el conjunto de las reformas y nuevas construcciones representadas entre los planos de arquitectura del fondo Rabaglio, en siete casos el arquitecto Vigilio dirige, construye y lleva a cabo la obra a partir de un proyecto inicial ideado por otro: Santiago Bonavia por lo que respecta a la iglesia de los Santo Justo y Pastor, el cuarto del infante cardenal en el Buen Retiro, el palacio de los Afligidos, el Real Sitio de

Aranjuez y muy probablemente también el teatro de los Caños del Peral; Giovan Bastista Sacchetti por lo que se refiere al Palacio Real de Madrid; Ferdinando Reyff en cuanto al palacio de la Nunciatura y sus caballerizas y Giambattista Novelli por lo que respecta al palacio de Villahermosa. En estos casos, y en particular en los primeros junto a Santiago Bonavia, el trabajo de Vigilio Rabaglio implica el trazado de los planos y dibujos necesarios para construir, además de su presencia a pie de obra para verificar el avance de la construcción y controlar a los trabajadores.

Un lugar especial merece el palacio de Riofrío, cuyo proyecto se confía enteramente a Vigilio Rabaglio y que, a partir de E. Llaguno y Amirola en adelante, se considera la única obra ideada por el arquitecto³²². La intervención del marqués Scotti en la ideación y el trazado del edificio ha sido subrayada por estudiosos que, como D. Rodríguez Ruiz y José Luis Sancho, han centrado su discurso en torno al palacio³²³. Asimismo, ya A. Ponz comparó el monumento con el Palacio Real Nuevo³²⁴ y se ha hecho hincapié en su relación desde el punto de vista formal con las críticas planteadas por el marqués Scotti al proyecto de G. B. Sacchetti para el palacio madrileño.

A la hora de proyectar el edificio, Vigilio Rabaglio procuró sin duda contentar a su benefactor, el marqués Scotti, pero también al comitente, la reina viuda Isabel de Farnesio, deseosa de construir este palacio destinado a su hijo el infante cardenal don Luis. En 1751, cuando se piensa en construir el edificio, éste último es un joven de unos veinticuatro años que ha recibido una educación propia de un príncipe ilustrado³²⁵ y entre cuyas intenciones está ya probablemente la de renunciar a sus cargos eclesiásticos, una renuncia que se hace efectiva poco después, en agosto de 1754³²⁶. Por lo tanto, tampoco se puede excluir que él también expresara sus propios criterios al arquitecto.

³²² E. LLAGUNO Y AMIROLA, op. cit., vol. 4, p. 229.

³²³ J. L. SANCHO GASPAS, *La arquitectura de los Sitios Reales*, op. cit., pp. 571-577. Del mismo autor: “El Palacio Real Nuevo, su decoración interior y su reflejo en Riofrío”, op. cit.; *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso*, op. cit., pp. 315-317.

³²⁴ Íd., *La arquitectura de los Sitios Reales*, op. cit., p. 572; Y. BOTTINEAU, *L’art de cour dans l’Espagne*, op. cit., pp. 270-272, p. 271.

³²⁵ J. J. JUNQUERA MATO, “El infante don Luis y su gusto: del mundo galante al *Sturm and Drang*”, op. cit., pp. 9-18.

³²⁶ F. VÁZQUEZ GARCÍA, op. cit., pp. 143-149.

Desde el punto de vista formal, el palacio de Riofrío se desmarca del panorama arquitectónico de la corte en esos años por su exterior, con las fachadas sin pilastras y únicamente divididas por las impostas y los resaltos angulares. Para los paramentos se optó, por economía, por la fábrica mixta de ladrillo y mampostería, revocada con un suave color rosado que resalta respecto a los marcos y a las guarniciones de piedra de las ventanas. Se trata de una solución que recuerda el gusto de los edificios norteitalianos, de Piacenza, patria natal del marqués Scotti, pero también de toda el área lombarda, incluida Gandria, donde las casas están revocadas externamente con tonos tenues predominantemente rosas y amarillos. Con tres pisos de ventanas y balaustrada en el remate, el recuerdo de lo italiano también se percibe en las fachadas con balconillos curvos poco salientes y barandillas de hierro, así como en la alternancia de frontones curvos y triangulares al nivel de la planta principal³²⁷.

En cuanto a su planta, cuadrada y perfectamente simétrica, retoma también una tipología arquitectónica nacional cuyo más señero origen se sitúa en El Escorial, considerado una referencia modélica ya en la primitiva Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y que acabaría imponiéndose como símbolo indiscutido de la tradición hispánica³²⁸. El palacio pintoresco y aislado en la vegetación que en la actualidad se admira fue ideado por Vigilio Rabaglio entre paseos con fuentes, jardines y huerta, con una plaza anterior formada por dos alas laterales de edificios destinados a casas de oficios, cuarteles, caballerizas, un monasterio y un teatro, de las que únicamente se construyó el ala oriental.

En su conjunto, los planos de arquitectura del fondo ilustran el fructífero trabajo de Vigilio Rabaglio en España como típico constructor de la primera mitad del siglo XVIII, que como tal realiza y da consistencia material a unos proyectos trazados sobre papel e incluso lleva a la práctica ideas y directrices de otros. La tarea de reformar edificios conlleva el trabajo de ornar superficies internas y externas, lo que equivale en

³²⁷ Y. BOTTINEAU, *L'art de cour dans l'Espagne*, op. cit., p. 271.

³²⁸ D. RODRÍGUEZ RUIZ, "Arquitectura y academia durante el reinado de Fernando VI", en *Un reinado bajo el signo de la paz*, op. cit., pp. 219-243, p. 234; del mismo autor: "La sombra de un edificio. El Escorial en la cultura arquitectónica española durante la época de los primeros Borbones", *Quintana*, Revista de Estudios del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela, nº 2, 2003, pp. 57-94.

gran parte a ponerlos al gusto del día uniéndolos con la moda decorativa imperante en ese momento en Europa.

Los planos del fondo Rabaglio no son dibujos a mano alzada y fruto de una idea que se quiere plasmar en una hoja, sino que se aproximan más a propuestas de ejecución con algunas características técnicas que hacen referencia a una realidad, como son las escalas métricas. A la hora de dirigir una construcción o una remodelación son necesarios muchos planos y dibujos que se diseñan a lo largo de la obra y, en este sentido, los que se conservan constituyen un rico repertorio que es fruto ya seguramente de una selección, realizada bien en origen, bien por los sucesivos propietarios del fondo y herederos de los dos artistas.

Vigilio Rabaglio fue un constructor y por lo tanto trabajó en equipo: en primer lugar con Santiago Bonavia, exquisito dibujante, así como con delineantes. En esta óptica, la autoría de los diseños debe interpretarse en sentido amplio y matizado, sustituyendo la visión individual con una realidad múltiple que refleja la mentalidad y la práctica de la época. De hecho, escasos son los planos arquitectónicos firmados o rubricados, 16 sobre un total de 127, y algunos de ellos se remontan a arquitectos coetáneos de los Rabaglio, como son ante todo Santiago Bonavia, pero también Ferdinando Reyff, Pedro de Ribera (RBG/P-43) o Giambattista Novelli (ASB, *Fondo Rabaglio*, n. 43).

El arte de construir conlleva, ayer como hoy, el contacto con los distintos sectores artísticos que confluyen a la hora de dar forma a una obra arquitectónica. Así adquiere relevancia la relación documentada de Vigilio Rabaglio con profesionales españoles del gremio de la construcción y la decoración, como son Ventura Rodríguez, Luis González Velázquez, Manuel Moradillo, Manuel Molina y Fausto Manso, éstos últimos maestros de obras de la villa, así como con responsables del ayuntamiento madrileño como el corregidor municipal don Urbán de Ahumada, marqués de Montealto. Por otro lado también adquieren importancia los contactos con los italianos, como los compañeros en la obra del Palacio Real Nuevo, José Lezzeni, Pedro Frasca y Juan Tami, o Andrés y Bartolomeo Rusca, Giovan Battista Colomba o Tadeo Orsolino, representantes en parte de lo que en la última bibliografía artística se ha venido definiendo como “clan Scotti”³²⁹.

³²⁹ J. L. SANCHO GASPAR, “El Palacio Real Nuevo, su decoración interior”, op. cit., pp. 102-104; *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso*, op. cit., pp. 315-317.

Durante la casi totalidad del siglo XVIII, la presencia del constructor en la obra era indispensable para la prosecución de los trabajos y la resolución de las dificultades; el proyecto se configuraba a lo largo del desarrollo de la edificación, donde cada fase requería unos planos específicos adecuados a la realidad.

Los datos recogidos alrededor de los planos del fondo Rabaglio hablan de elementos específicos que remiten a una cotidianeidad real de la obra: la provisión y la calidad de materiales, como la cal, la piedra, los ladrillos; la gestión de las fábricas desde el punto de vista empresarial, con los problemas inherentes a la mano de obra, extranjera o autóctona, los sobrestantes, los oficiales, el intendente; la conducción técnica de la obra, cuando se cavan zanjas, se toman medidas, se levantan paredes, se resuelven incidencias o se aplican nuevas técnicas constructivas; y el capítulo oneroso de la financiación de la construcción, siempre apremiante y precaria, que provoca a menudo la prolongación de las obras durante años, con la consiguiente modificación de los proyectos, los cambios en la dirección de la construcción y los pleitos para recuperar los adelantos de dinero.

Estos datos adquieren toda su relevancia cuando se considera que la obra arquitectónica implica para su realización la intervención de un gran número de colaboradores con poder de decisión, junto al proyectista o ideador, que pierde su absoluta centralidad en pos de un trabajo colectivo³³⁰. La figura de Vigilio Rabaglio se enmarca en este tipo de planteamiento, que se aleja de la búsqueda de una personalidad creadora e ideadora aislada e incide en el procedimiento de construcción de la obra.

El arquitecto emerge en la bibliografía y la documentación como una persona conflictiva, pero no existen documentos que ponen en duda su capacidad profesional, tan elogiosamente reconocida por otra parte por la Real Academia de San Fernando. Vigilio Rabaglio fue un constructor y un ejecutor ambicioso y pertinaz, pero sin duda contó con la autoridad y la pericia profesional suficientes para poder poner en ejecución proyectos y dirigir la construcción de fábricas.

No parece útil preguntarse si Vigilio Rabaglio fue o no fue un gran artista; lo que cuenta es su dominio del oficio, su maestría, adquiridos a través de su formación y su actividad en Milán, Vicenza y Turín. Procedente de una tierra de artesanos cualificados

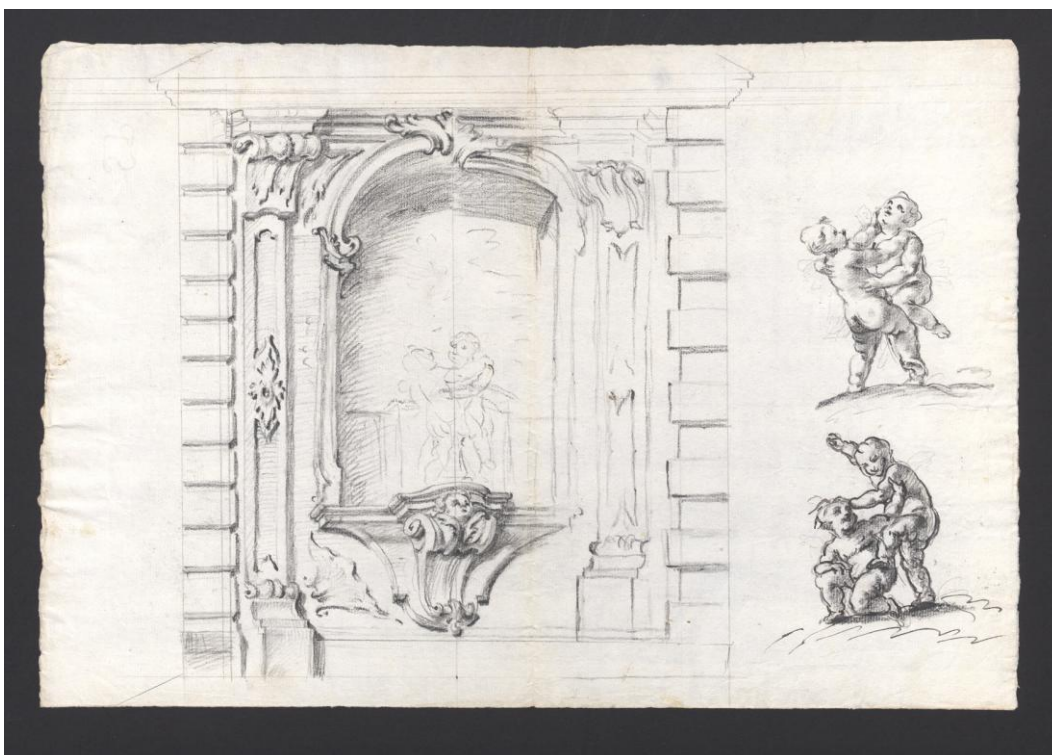
³³⁰ A. CASTELLANO, “L’emigrazione degli artisti: tradizioni, nuove questioni storiografiche e sentimento del luogo nella *regione dei laghi*”, en AA.VV., *Magistri d’Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi*, actas del congreso, a cargo de S. della Torre, T. Mannoni y V. Pracchi, Como 1997, pp. 11-16.

que hasta ese momento se transmitían el oficio de generación en generación y de los que a veces habían salido artistas geniales (Domenico Fontana, Carlo Maderno o Francesco Borromini, por ejemplo), en él no encontramos únicamente a un individuo, sino más bien al representante de una actividad colectiva, no muy lejos de cómo se ven a sí mismos los arquitectos más destacados del cantón Ticino suizo actual³³¹.

³³¹ Véase por ejemplo: *Ticino hoy. La esencia de habitar*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Herrera, Área de Cultura de la Fundación del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Ministerio de Cultura, Fundación Pro-Helvetia, Electa, Madrid 1993.



Proyecto de tableros de mesa (ASB, FR, n. 113; lápiz, tinta y aguadas gris, verde, ocre y amarillo sobre papel verjurado, 29.9 x 43.2 cm).



Estudio de decoración parietal con nicho y estudio de *putti* (ASB, FR, n. 110; lápiz, carboncillo y tinta sobre papel verjurado con filigrana, 29.2 x 42.5 cm).

PARTE II.- ANÁLISIS DEL MATERIAL Y ESTUDIO DE LOS PLANOS DE ARQUITECTURA

I.- ANÁLISIS DEL MATERIAL

El material estudiado en este trabajo son los fondos de dibujos y documentos Rabaglio conservados en Madrid, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y en el Archivio di Stato ubicado en Bellinzona, capital del Cantone Ticino (Suiza). En su conjunto, el material constituye un rico corpus homogéneo, tanto por lo que se refiere a su cronología, datable entre 1735 y 1760, como por su tipología, afín en los dos fondos, debido a que su desmembramiento fue el fruto de una azarosa división hereditaria que aún puede deparar sorpresas. Los documentos conservados se adscriben casi exclusivamente a la actividad de los hermanos Vigilio (1711-1800) y Pietro Rabaglio (1721-1799), el mayor arquitecto y constructor y el segundo estucador, y en particular al ventenio transcurrido por ambos en Madrid y alrededores en los años centrales del Setecientos.

4.1.- Origen de los documentos

Los papeles y objetos de arte de la familia Rabaglio, hoy dispersos en diversos lugares, fueron custodiados en la casa familiar de Gandria, un pueblo situado a orillas del Lago Ceresio, compartido entre Suiza e Italia, hasta que en torno a 1960 Constantino Rabaglio vendiera el edificio y transfiriera los objetos a su nueva residencia en otro cantón suizo, los Grisons. Una parte del patrimonio conservado en la casa de Gandria, constituida por cuadros y documentos, quedó en manos de otro miembro de la familia, Francesca Rabaglio, casada con Pietro Balmelli; este material permaneció en Lugano, ciudad vecina a Gandria.

El fondo conservado por Constantino Rabaglio fue a su vez desmembrado: una parte, que comprende documentos y el retrato de Vigilio Rabaglio, permanece en manos de los herederos, en particular de Guido Rabaglio, hijo de Constantino; la otra parte, muy voluminosa y compuesta por papeles, libros y una veintena de cuadros, fue vendida a un anticuario suizo, al que el Estado español compró en 1994 un lote documental de

460 piezas. Esta documentación, entonces guardada en dos carpetas de cuero forrado, es la que se conserva en el Gabinete de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y se expuso en 1997³³². Los cuadros, excepto seis telas vendidas en los pasados años a un coleccionista italiano, permanecen en manos del anticuario a la espera de ser vendidos.

El fondo permanecido en Lugano en manos de la familia Balmelli-Rabaglio fue heredado por Maria y Carla Balmelli. Ésta última, después de la muerte de la hermana, donó en el febrero 2001 la parte de documentos al Archivio di Stato de Bellinzona, mientras que destinó un conjunto de diez pinturas al Museo d'Arte de Mendrisio, localidad cercana a Lugano. El inventario de los documentos del fondo de Bellinzona, hoy inédito, fue por mí realizado en 2001 siguiendo los mismos criterios adoptados para el de Madrid³³³ por iniciativa del prof. Carlo Agliati, director del archivo suizo, quien tiene previsto publicarlo en el transcurso del año 2010.

Se debe añadir que el Archivio di Stato de Bellinzona conserva microfilmada una parte del material que permanece en manos de los herederos, en particular de Guido Rabaglio, residente en Röschenz, Suiza.

4.2.- Características

El fondo Rabaglio conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, de lejos la más voluminoso, se compone de 460 dibujos y documentos. Las piezas están divididas en seis secciones tipológicas, en las que los documentos están numerados y catalogados como RBG/ con la sigla de la sección correspondiente (P: planos; O: ornamentos; B: bocetos; E: estarcidos; A: academias; M: manuscritos) y un número.

Los dibujos y documentos del fondo Rabaglio de Bellinzona fueron numerados en orden progresivo sin solución de continuidad del 1 al 154. El material anterior al año

³³² *Arquitecturas y ornamentos barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Bonet Correa, Madrid 1997; una parte de los volúmenes incluye la traducción italiana de los artículos que acompañan al inventario de los dibujos.

³³³ El fondo Rabaglio del Archivio di Stato del Cantone Ticino fue por mí dado a conocer en el año 2002, al término de su catalogación, cfr. S. SUGRANYES, "Vigilio e Pietro Rabaglio architetti e stuccatori di Gandria in terra di Spagna (XVIII secolo)", *Bollettino Storico della Svizzera Italiana*, serie novena, volumen CV, fascículo II, 2002, pp. 455-466.

1800, que remite directamente a Vigilio y Pietro Rabaglio, ha sido reagrupado en las siguientes secciones:

I. *Dibujos y modelos de arquitectura* (nn. 1-61): proyectos y estudios que conciernen a la construcción o a la reestructuración interna o externa de edificios (iglesias, palacios, puentes, fachadas, escaleras, vanos, cúpulas, capillas) y proyectos de planificación urbana (mapas);

II. *Dibujos de ornamentos* (nn. 62-115): proyectos y estudios de elementos decorativos (revestimientos parietales, chimeneas, puertas, espejos, decoraciones para techos, altares, baldaquinos, tumbas);

III. *Estudios y bocetos* (nn. 116-126);

IV. *Dibujos de academia* (nn. 127-137): estudios de desnudos;

V. *Grabados* (nn. 138-141);

VI. *Documentos impresos* (tav. 142).

La subdivisión catalogada con el número VII reúne doce piezas (planos, estampas y documentos impresos: nn. 143-154) posteriores al 1800 y que quizá se remontan al arquitecto Giacomo Rabaglio, hijo de Pietro.

La tipología del material conservado en Bellinzona es análoga a la del fondo madrileño, con el que lógicamente se relaciona; de hecho, la principal característica del fondo Rabaglio subdividido entre España y el Ticino consiste precisamente en la complementariedad del material, que debe ser estudiado como una unidad, ya que su desmembramiento es el resultado de un conjunto fortuito de circunstancias.

Las colecciones de Madrid y Bellinzona comparten documentos gráficos referidos a los siguientes monumentos: la iglesia de los santos Justo y Pastor, el palacio de los Afligidos, la capilla de la Virgen de la Soledad en el convento de la Victoria, la catedral de Cuenca, el palacio de Aldovea, el Palacio Real de Madrid y el teatro de los Caños del Peral.

En Madrid se conservan testimonios no representados en Bellinzona: el palacio de Riofrío, el palacio del Buen Retiro y un edificio privado de los Rabaglio en Gandria (el *grotto* o bodega).

Las novedades conservadas en Bellinzona conciernen a los edificios siguientes: el palacio de Villahermosa, el convento del Espíritu Santo, el Real Sitio de Aranjuez, el palacio de la Nunciatura apostólica y el palacio arzobispal de Alcalá de Henares. Del fondo del Ticino se pueden además entresacar algunas noticias que enriquecen o

confirman la biografía de los hermanos Vigilio y Pietro Rabaglio: basta pensar en el dibujo de la iglesia de la Cartuja de Pavía trazado por el joven Vigilio o en su paso por Châtillon en el Valle de Aosta anterior a su viaje hacia España. Representativos son también los dibujos de Ferdinando Reyff y de Giambattista Novelli porque ilustran el ambiente en el que movían los Rabaglio en España.

4.3.- Organización de la investigación

Como se ha dicho, a la hora de iniciar el estudio de identificación y datación del material he seguido el hilo conductor de los planos de arquitectura; éstos constituyen la estructura que permite escribir la historia del edificio y reconstruir el íter profesional de quienes han dirigido su realización. De los 127 dibujos de arquitectura conservados en el corpus Rabaglio, compuesto por los fondos de Madrid y Bellinzona, he identificado 98; 95 de ellos corresponden a monumentos de Madrid y alrededores; los restantes son un dibujo de la cartuja de Pavía, relativo al período de formación de Vigilio, y dos planos referidos a dos edificios del pueblo de Gandria. La investigación en torno a las arquitecturas ha permitido no sólo trazar el íter profesional de Vigilio y Pietro Rabaglio, sino también reconstruir el tejido conectivo del ambiente por ellos frecuentado en España.

Los planos de arquitectura se han considerado en su conjunto, tanto los conservados en Madrid, como en Bellinzona. Los dibujos catalogados en la sección de arquitectura se han identificado, agrupado en monumentos civiles y eclesiásticos, ya sea existentes, ya desaparecidos y, en base a la bibliografía y a los documentos de archivo encontrados, se han circunscrito en el contexto de cada construcción y en una realidad temporal y geográfica. Cuando ha sido el caso, como por lo que respecta al palacio del Buen Retiro, al de los Afligidos o a la iglesia de los santos Justo y Pastor, se han podido relacionar dibujos de ornamentos y bocetos con los planos de arquitectura, lo que permite ilustrar el estilo y la decoración de los edificios. En el caso de un monumento, el de la capilla mayor de la catedral de los santos María y Julián de Cuenca, los ornamentos y bocetos constituyen los únicos documentos gráficos que atestiguan el trabajo realizado, en este caso por Pietro Rabaglio. Rara vez las piezas del corpus Rabaglio remiten expresamente a una obra, por lo que una parte significativa de mi investigación

ha consistido en identificarlas y atribuirles a un monumento a través de un exhaustivo análisis de la documentación de archivo y la bibliografía que conciernen a cada plano.

Mi tesis se presenta en dos partes; en el primer volumen se encuentran la introducción al estudio y el aparato crítico referido a los planos de arquitectura del corpus Rabaglio. Éste último se ha dividido en cuatro secciones: la primera y más voluminosa recoge el estudio de todos los planos del corpus Rabaglio referidos a edificios religiosos y civiles de la ciudad de Madrid, ya sean existentes o desaparecidos; la segunda sección reúne el estudio de los planos referidos a monumentos ubicados en los alrededores de la capital, y la tercera reúne los planos identificados con edificios situados en Italia y en Gandria, el pueblo de los Rabaglio. Las piezas que no se han identificado con ningún edificio, pero que corresponden a proyectos académicos, como en el caso de los dibujos relacionados con el romano Ferdinando Reyff, se han agrupado en la sección cuarta.

Las cuatro secciones se han dividido en capítulos referidos a cada uno de los edificios identificados, en los que se agrupan los planos correspondientes y en los que se recoge la bibliografía sobre el tema; en base a la documentación de archivo se estudia el proceso de construcción de cada edificio analizando y datando los planos, e identificando en su caso la intervención de Vigilio y Pietro Rabaglio en la obra. El estudio más o menos pormenorizado de cada proceso constructivo ha dependido de la documentación de archivo encontrada en cada caso, más completa por ejemplo por lo que se refiere a la fábrica de la iglesia de los santos Justo y Pastor de Madrid o al apartamento del infante cardenal Luis Antonio de Borbón en el palacio del Buen Retiro. No se trata de someras descripciones de cada construcción: considero indispensable el conocimiento profundo del proceso arquitectónico de cada obra, antes de cualquier otro estudio del monumento, también de tipo estilístico.

El segundo volumen está pensado para ser consultado contemporáneamente al primero. Se trata del catálogo completo de los planos de arquitectura y de los dibujos de ornamentos del corpus Rabaglio a los que se hace referencia en el trabajo. Estos planos se han catalogado siguiendo unos criterios descriptivos uniformes, detallados al principio del catálogo.

II.- ESTUDIO DE LOS PLANOS DE ARQUITECTURA

PLANOS IDENTIFICADOS CON EDIFICIOS RELIGIOSOS O CIVILES UBICADOS EN LA CIUDAD DE MADRID

1.- El teatro de los Caños del Peral

La construcción del teatro de los Caños del Peral comienza en el mes de junio de 1737³³⁴. El edificio, hoy desaparecido, ocupaba el lugar del actual Teatro Real de Madrid, situado en la plaza de Oriente y frente al Palacio Real cuya edificación aún no se había iniciado³³⁵. El terreno pertenecía en la época al Ayuntamiento. En él se ubicaban dos construcciones de uso público: los lavaderos de los Caños del Peral, también denominados Fuentes del Arrabal³³⁶, y un antiguo teatro, similar a los corrales de comedias³³⁷. A la hora de iniciar la construcción, el uso de las aguas del sitio fue

³³⁴ AV, ASA, 2-477-30; cfr. M. TORRIONE, “El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida”, op. cit., p. 230.

³³⁵ F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., pp. 87-88.

³³⁶ Los lavaderos habían sido contruidos en 1634 para dar salida a una corriente natural de agua existente bajo el terreno. El edificio era alquilado regularmente por el municipio a un arrendador, a quien se destinaba una vivienda con un corral cercado situada junto a las fuentes y pilas utilizadas para lavar la ropa (J. TURINA GÓMEZ, *Historia del Teatro Real*, Madrid 1997, pp. 25-26; R. DE MESONERO ROMANOS, *El antiguo Madrid. Paseos históricos anecdóticos por las calles y casas de esta villa*, Madrid 1861, ed. Madrid 1995, pp. 108-109; A. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, *Guía de Madrid: manual del madrileño y del forastero*, Madrid 1876, ed. facs. Madrid 1982, pp. 559-562; A. BONET CORREA, “Vigilio Rabaglio, arquitecto de la Reina Viuda Doña Isabel de Farnesio y del Infante Cardenal don Luis Antonio de Borbón”, op. cit., p. 31; E. VILLENA CORTÉS, “El teatro de los Caños del Peral en la primera mitad del siglo XVIII”, en AA.VV., *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, op. cit., pp. 822-824; M. MOLINA CAMPUZANO, *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*, Madrid 1960, pp. 760-770; J. VAREY, “The first theatre on the site of the Caños del Peral”, *Dieciocho*, 9, 1986, 1-2, pp. 290-296).

³³⁷ La historia del antiguo teatro de los Caños del Peral ha sido expuesta en varias ocasiones y aquí me limito a resumirla. El edificio había sido construido en 1709 por los Trufaldines, una tropa de comediantes napolitana. Tanto el teatro como la compañía de cómicos que en él actuaba contaban con el patrocinio real. Los actores habían alquilado en 1704 al Ayuntamiento la vivienda y el corral próximos a los lavaderos. Los espectáculos que representaban eran piezas italianas y españolas, cantadas, bailadas y ambientadas con ricas escenografías pintadas. Los géneros tratados variaban desde los temas mitológicos a las comedias. Los Trufaldines actuaron en el teatro hasta 1711, cuando el edificio fue cerrado con motivo de la guerra de Sucesión. En 1714, al expirar el contrato de arrendamiento, los actores devolvieron el teatro al Ayuntamiento, dejando los decorados de las representaciones. En septiembre de 1716, Felipe V ordenó ceder el edificio a una nueva tropa de comediantes italianos (J. VAREY, op. cit., pp. 290-293; E. VILLENA CORTÉS, op. cit., pp. 824-826; A. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, op. cit., pp. 559-562; R. DE MESONERO ROMANOS, *El antiguo Madrid. Paseos históricos anecdóticos*, op. cit., pp. 108-109; V. TOVAR MARTÍN, “Teatro y espectáculo en la corte de España en el siglo XVIII”, en *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Bonet Correa,

prohibido por el Ayuntamiento³³⁸ y el teatro fue derribado sin consentimiento municipal³³⁹.

La fábrica del nuevo edificio dura ocho meses, hasta febrero de 1738³⁴⁰. El teatro que se construye es público y, junto a las compañías que en él actúan, cuenta con el patrocinio de Felipe V³⁴¹. El marqués Scotti, juez y protector de las compañías de cómicos italianos desde 1719, es el promotor de la construcción y quien da las órdenes en ésta última³⁴².

Vigilio Rabaglio es el director de la obra. Cuando comienza la construcción, tiene veintiséis años y lleva cerca de un mes en España. Desde su llegada de Italia en mayo de 1737 ha trabajado en la decoración del palacio de Aranjuez a las órdenes de

Madrid 1987, pp. 221-228, p. 227; J. L. MORALES MARÍN, “La escenografía durante el reinado de Felipe V”, en AA.VV., *España festejante. El siglo XVIII*, a cargo de M. Torrione, pp. 287-293, pp. 292-293; M. TORRIONE, “El Real Coliseo del Buen Retiro”, op. cit., p. 305; de la misma autora: “Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio: Farinelli, artífice de una resurrección”, op. cit., pp. 228-229; J. J. CARRERAS LÓPEZ, “*Terminare a schiaffoni*”, op. cit., p. 102; I. ARRONTE, I. LOZANO, J. SOTO DE LANUZA, C. VELÁZQUEZ, “La música en la primera mitad del siglo XVIII y su representación en la Biblioteca Nacional”, en *La Real Biblioteca Pública 1711-1760. De Felipe V a Fernando VI*, op. cit., pp. 441-455, pp. 448; A. SOMMER-MATHIS, “Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII”, *Artigrama*, 12, 1996-1997, pp. 45-77).

³³⁸ ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1, documento del 20 de junio de 1750. Una de las pilas de los lavaderos no fue derribada y en 1749 era considerada “uno de los más estimables monumentos que se conservan de la antigüedad de Madrid” (AV, ASA, 3-134-25, documento del 31 de octubre de 1749).

³³⁹ La orden de Felipe V para derribar el teatro data del 31 de mayo 1737 (AV, ASA, 2-477-30, doc. fechado en 1789; J. TURINA GÓMEZ, op. cit., pp. 31-32).

³⁴⁰ AV, ASA, 3-134-25, doc. 31 de octubre de 1749; J. J. CARRERAS LÓPEZ, “*Terminare a schiaffoni*”, op. cit., pp. 100-119; M. TORRIONE, “Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V”, op. cit., pp. 230-231.

³⁴¹ El nuevo teatro se construye porque “con motivo de venir a la corte una compañía de cómicos ytalianos para hazer sus óperas en los Caños del Peral, deseaba S.M. se compusiese aquél teatro” (AV, ASA, 2-477-30, doc. fechado en 1789). Sobre el patrocinio real del edificio cfr. M. TORRIONE, “Fiesta y teatro musical”, op. cit., p. 229; J. M. LEZA, “Francesco Corradini y la instroducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)”, *Artigrama*, 12, 1996-1997, pp. 123-146, pp. 126-129; J. J. CARRERAS LÓPEZ, “En torno a la introducción de la ópera de corte en España”, op. cit., p. 335; J. L. MORALES MARÍN, op. cit.; E. VILLENA CORTÉS, op. cit., p. 822; J. TURINA GÓMEZ, op. cit., pp. 31-32.

³⁴² Desde su nombramiento como juez y protector de las compañías de cómicos italianos, el marqués Scotti gestionaba las iniciativas reales en materia teatral. Éstas últimas abarcaban desde la organización de los espectáculos en los teatros de patrocinio real, hasta el gobierno civil y económico de las compañías que en ellos actuaban (M. TORRIONE, “El Real Coliseo del Buen Retiro”, op. cit., pp. 304-305; de la misma autora: “Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V”, op. cit., pp. 227-230; J. J. CARRERAS LÓPEZ, “*Terminare a schiaffoni*”, op. cit., pp. 117-119; del mismo autor: “En torno a la introducción de la ópera”, op. cit., p. 342; T. LAVALLE-COBO URIBURU, “La reina Isabel de Farnesio y su hijo el infante cardenal”, op. cit., p. 66).

Santiago Bonavia³⁴³, autor de los teatros portátiles y decorados para las representaciones ante la familia real³⁴⁴. El arquitecto pudo sugerir emplear a Vigilio Rabaglio en la construcción de los Caños del Peral, sobre la que pudo instruirlo en Aranjuez³⁴⁵. La edificación del teatro es el primer trabajo en Madrid de Vigilio Rabaglio, así como el que inaugura su actividad para el marqués Scotti³⁴⁶.

La apertura del nuevo edificio se celebra por todo lo alto entre el 9 y el 16 de febrero de 1738. Los espectáculos en cartel son óperas italianas, las primeras de este género que se representan en un local público español³⁴⁷. Las funciones son gestionadas por un empresario y los cantantes que intervienen en ellas son profesionales italianos, algunos de ellos de renombre internacional. El más brillante de todos, Carlo Broschi, Farinelli, canta en la *première* que inaugura la temporada lírica y opina que el nuevo edificio es un “bellissimo teatrino”³⁴⁸.

³⁴³ F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., p. 412, doc. XCI fechado en 1-V-1738; S. SUGRANYES, “Vigilio Rabaglio, un arquitecto del Ticino”, op. cit., p. 57; íd., “Vigilio e Pietro Rabaglio di Gandria”, op. cit., p. XVIII.

³⁴⁴ ADT, Reparación de templos, leg. M6, exp. 1A, documento del 4 de septiembre 1749; M. TORRIONE, “Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V”, op. cit., pp. 224-229; V. TOVAR MARTÍN, “Santiago Bonavia, arquitecto principal de las obras reales de Aranjuez”, op. cit., p. 127; J. URREA FERNÁNDEZ, *La pintura italiana del siglo XVIII*, op. cit., p. 98; M. VERDÚ RUIZ, “Transformaciones dieciochescas del teatro del Buen Retiro”, op. cit., pp. 806-807; de la misma autora: *El arquitecto Pedro de Ribera*, op. cit., p. 272; R. M. ARIZA CHICHARRO, “Santiago Bonavia, un artista italiano en la corte de los primeros Borbones”, op. cit., p. 145.

³⁴⁵ En junio de 1737, las ocupaciones de Santiago Bonavia son numerosas. Junto a la decoración del palacio real de Aranjuez, dirige la ornamentación del palacio de La Granja; cfr. J. URREA FERNÁNDEZ, *La pintura italiana del siglo XVIII*, op. cit., pp. 97-98 y 458, doc. X fechado el 30-XI-1737; V. TOVAR MARTÍN, “Giacomo Bonavia en la corte española”, op. cit., pp. 127-132; P. MARTÍN PÉREZ, *Las pinturas de las bóvedas del Palacio Real de San Ildefonso*, op. cit.

³⁴⁶ M. TORRIONE, “El Real Coliseo del Buen Retiro”, op. cit., p. 305; de la misma autora: “Fiesta y teatro musical en el reinado”, op. cit., pp. 229-230; “La sociedad de Corte y el ritual de la ópera”, op. cit., p. 168; E. VILLENA CORTÉS, op. cit., p. 826; T. LAVALLE-COBO URIBURU, “La reina Isabel de Farnesio y el infante”, op. cit., p. 66.

³⁴⁷ J. J. CARRERAS LÓPEZ, “De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad”, en AA.VV., *La música en España en el siglo XVIII*, a cargo de M. Boyd y J. J. Carreras López, Madrid 2000, pp. 19-28, pp. 22-27.

³⁴⁸ M. TORRIONE, “El Real Coliseo del Buen Retiro”, op. cit., p. 305; de la misma autora: “Fiesta y teatro musical”, op. cit., pp. 230-231; J. J. CARRERAS LÓPEZ, “*Terminare a schiaffoni*”, op. cit., pp. 99-103, 117-119; J. M. LEZA, op. cit., pp. 142-144; F. BORIS, “*Vado al teatro per disporre festa. Farinelli: cartas desde España al conde Sicinio Pépoli*”, en AA.VV., *España festejante*, op. cit., pp. 349-363, p. 353.

Los espectáculos se representan a lo largo de quince meses sin interrupción. En el mes de mayo de 1739 la empresa teatral quiebra; las iniciativas reales se han desplazado al coliseo del Buen Retiro. Éste último, inaugurado en agosto de 1738 tras su restauración, se convierte en el centro exclusivo del drama musical cortesano a partir de esta fecha³⁴⁹.

La quiebra del teatro de los Caños del Peral en 1739 no motivó su clausura. En él se siguieron representando de forma esporádica dramas escénicos compuestos e interpretados por compañías italianas y españolas³⁵⁰. El cese definitivo de los espectáculos se produjo al morir Felipe V en julio de 1746, cuando los operistas que actuaban en el teatro se dispersaron³⁵¹. Veintitrés años más tarde, en 1767, el edificio fue adaptado por orden del conde de Aranda para la celebración de los bailes de máscaras³⁵²; esta reforma precedió a otra de mayor envergadura, comenzada en 1786³⁵³. El reconocimiento de ésta última fue realizado dos años después por Francisco Sánchez, autor de tres planos del teatro³⁵⁴.

³⁴⁹ La temporada lírica que inauguró el nuevo teatro del Buen Retiro fue organizada por Farinelli. En ella actuaron cantantes procedentes del teatro de los Caños del Peral, atraídos por unos sueldos más elevados (J. J. CARRERAS LÓPEZ, “*Terminare a schiaffoni*”, op. cit., pp. 102-118; del mismo autor: “En torno a la introducción de la ópera”, op. cit., p. 334; M. TORRIONE, “El Real Coliseo del Buen Retiro”, op. cit., p. 306; de la misma autora: “Fiesta y teatro musical”, op. cit., pp. 230-232).

³⁵⁰ AV, ASA, 3-134-25, documento del 7 de febrero 1750; J. M. LEZA, op. cit., pp. 143-144; J. J. CARRERAS LÓPEZ, “*Terminare a schiaffoni*”, op. cit., pp. 117-118.

³⁵¹ AV, ASA, 1-494-22, doc. fechado en 4 diciembre 1790.

³⁵² E. LLAGUNO Y AMIROLA, op. cit., t. IV, p. 243; J. A. ÁLVAREZ Y BAENA, op. cit., p. 261; A. PONZ, *Viage de España: o cartas, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, tomos I-XVIII, 1774-1794, ed. facs. de la 3ª edición, tomo V: *Trata de Madrid*, Madrid 1972, pp. 168-169; J. TURINA GÓMEZ, op. cit., pp. 35-36; M. TORRIONE, “El Real Coliseo del Buen Retiro”, op. cit., p. 306.

³⁵³ La reapertura del teatro fue aprobada por Carlos III el 4 de junio de 1786. El edificio fue arrendado para la representación de óperas italianas con el fin de recaudar fondos benéficos (M. F. ROBINSON, “Aspectos financieros de la gestión del teatro de los Caños del Peral, 1776-1799”, en AA.VV., *La música en España en el siglo XVIII*, op. cit., pp. 41-63).

³⁵⁴ L. PÉREZ DE GUZMÁN, “Algunas noticias desconocidas sobre el teatro de los Caños del Peral”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXX, enero-junio 1926, pp. 87-92, pp. 88-89. Uno de los planos dibujados por Francisco Sánchez fue publicado en 1989 por Ángel Luis Fernández Muñoz. El autor no citó el origen del plano y atribuyó erróneamente a un desconocido Francisco Rabaglio la construcción del teatro (A. L. FERNÁNDEZ MUÑOZ, “Arquitectura teatral en el Madrid del setecientos”, en AA.VV., *El arte en las cortes europeas*, op. cit., p. 283-284).

Las últimas informaciones sobre el edificio remiten al año 1814, cuando alberga la celebración de las Cortes Generales³⁵⁵. Cuatro años después, en 1818, el teatro amenaza ruina y es demolido. Sobre el terreno se inicia la construcción del Teatro Real, inaugurado al cabo de treinta años por Isabel II³⁵⁶.

El fondo Rabaglio contiene tres planos identificados con el teatro de los Caños del Peral. Uno de ellos, ya publicado, se conserva en la colección de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid (RBG/P-56)³⁵⁷. Los otros dos son inéditos y se encuentran en el Archivo Storico del Cantone Ticino de Bellinzona (ASB, FR, nn. 5 y 6).

Los planos RBG/P-56 y ASB, FR, n. 6 corresponden a la planta del teatro; junto a ésta última, el ASB, FR, n. 5 presenta un corte interior parcial del edificio³⁵⁸. Ninguno de los tres dibujos está firmado ni fechado, pero todos contienen una escala gráfica y numérica, así como notas manuscritas.

Los planos documentan la intervención de Vigilio Rabaglio en la construcción del teatro y completan las informaciones conocidas acerca de la tipología del nuevo edificio. A este respecto, la planta ASB, FR, n. 6 es la que aporta más informaciones³⁵⁹.

1.1.- Notas bibliográficas y documentos

³⁵⁵ A. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, op. cit., p. 562; J. TURINA GÓMEZ, op. cit., p. 46.

³⁵⁶ R. DE MESONERO ROMANOS, *El antiguo Madrid*, op. cit., pp. 108-109; J. A. ÁLVAREZ Y BAENA, *Compendio histórico de las grandezas de la coronada villa de Madrid, corte de la monarquía de España*, 1876, ed. facs. Madrid 1985, p. 261; L. PÉREZ DE GUZMÁN, op. cit., p. 92; J. E. GARCÍA MELERO, “Génesis y conceptos urbanístico y arquitectónico del primitivo Teatro Real de Madrid”, *Reales Sitios*, 132, segundo trimestre 1997, pp. 53-67, p. 59; J. TURINA GÓMEZ, *Historia del Teatro Real*, op. cit.

³⁵⁷ *Arquitecturas y ornamentos barrocos. Los Rabaglio*, op. cit., p. 151; el dibujo fue publicado de nuevo en el catálogo de la exposición dedicada al reinado de Fernando VI y Bárbara de Braganza (*Un reinado bajo el signo de la paz*, op. cit., p. 167).

³⁵⁸ La planta del auditorio del teatro del plano RBG/P-56 no coincide con la de los dibujos ASB, FR, nn. 5 y 6: la primera presenta un perfil de herradura cuyos extremos se acercan entre sí, mientras que la planta en los otros dos coliseos es en forma de U. Esta diferencia no impide incluir el plano RBG/P-56 en la serie referida a los Caños del Peral, la única intervención documentada de Vigilio Rabaglio en ámbito teatral.

³⁵⁹ El plano presenta en el margen derecho una leyenda de 19 letras que remite a las que están inscritas sobre el plano.

La historia del sitio y del teatro de los Caños del Peral anterior a 1737 fue dada a conocer desde finales del siglo XVIII³⁶⁰. Entre 1986 y 1989 fue actualizada con nuevos documentos de archivo por J. E. Varey y Elvira Villena Cortés³⁶¹.

Por lo que respecta al teatro construido en 1737, su historia ha sido abordada desde diversas perspectivas³⁶². Las informaciones que conciernen a la inauguración del edificio y a los años posteriores a la misma son numerosas; escasas son en cambio las que se refieren al desarrollo de la construcción y a la participación en ellas de Vigilio Rabaglio.

El primero en atribuir el proyecto y la construcción del teatro a éste último arquitecto fue Carlos Sambricio³⁶³. En 1997, la atribución a Vigilio Rabaglio fue confirmada por Antonio Bonet Correa, que basó su afirmación en la planta RBG/P-56³⁶⁴. La intervención de Santiago Bonavia en la edificación del teatro ha sido apuntada por Matilde Verdú, que sin embargo no documenta la información y remite a los estudios de Virginia Tovar³⁶⁵.

³⁶⁰ Cfr. J. A. ÁLVAREZ Y BAENA, op. cit., p. 261; A. PONZ, op. cit., tomo V, pp. 168-169; P. MADOZ, *Diccionario geográfico – estadístico – histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, 1845-1850, edición facsímil, Juntas Generales de Álava, Vitoria 1989, p. 777; R. DE MESONERO ROMANOS, *Manual de Madrid*, op. cit., p. LXX; A. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, op. cit., pp. 559-562; E. LLAGUNO Y AMIROLA, op. cit., t. IV, p. 243.

³⁶¹ J. E. VAREY, op. cit.; E. VILLENA CORTÉS, op. cit.

³⁶² Los estudios siguientes, centrados en el panorama musical español de la primera mitad del siglo XVIII y en la introducción de la ópera italiana en España, citan la historia del teatro inaugurado en 1738: J. J. CARRERAS LÓPEZ, “*Terminare a schiaffoni*”, op. cit.; J. M. LEZA, op. cit.; G. G. STIFFONI, “La música teatral de Nicolò Conforto (Nápoles 1718 – Aranjuez 1793). El estado de la investigación”, *Artígrama*, 12, 1996-1997, pp. 147-162; A. SOMMER-MATHIS, “Entre Viena y Madrid, el tándem Metastasio – Farinelli: dirección de escena y dirección artística”, en AA.VV., *España festejante. El siglo XVIII*, op. cit., pp. 383-401; M. TORRIONE, “Fiesta y teatro musical”, op. cit.; de la misma autora: “La sociedad de Corte y el ritual de la ópera”, op. cit.; I. ARRONTE, I. LOZANO, J. SOTO DE LANUZA, C. VELÁZQUEZ, op. cit.; J. L. SANCHO GASPAS, “Los Sitios Reales, escenarios para la fiesta: de Farinelli a Boccherini”, en AA.VV., *España festejante. El siglo XVIII*, op. cit., pp. 175-196; J. TURINA GÓMEZ, op. cit.; J. D. DELGADO BEDMAR, “El Coliseo de Comedias de San Ildefonso en el siglo XVIII”, en AA.VV., *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, op. cit., pp. 230-236; A. FERNÁNDEZ MUÑOZ, op. cit.; M. VERDÚ RUIZ, “Transformaciones dieciochescas”, op. cit.; E. VILLENA CORTÉS, op. cit.

³⁶³ El autor documentó su afirmación basándose en el contenido del papel expedido por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1759 que otorgó el título de maestro arquitecto a Vigilio Rabaglio (C. SAMBRICIO, “Virgilio Rabaglio, arquitecto de lo Caños del Peral”, op. cit.). Anteriormente, en 1867, José Caveda había atribuido el proyecto del teatro de los Caños del Peral a Giovan Battista Galluzzi y Santiago Bonavia (J. CAVEDA NAVA, op. cit., tomo II, pp. 24-32).

³⁶⁴ A. BONET CORREA, “Vigilio Rabaglio, arquitecto de la Reina Viuda”, op. cit., p. 31.

³⁶⁵ M. VERDÚ RUIZ, “Transformaciones dieciochescas”, op. cit., p. 806; de la misma autora: *El arquitecto Pedro de Ribera*, op. cit., p. 272.

Por lo que respecta al desarrollo de la construcción del teatro, las noticias más recientes han sido publicadas por Margarita Torrión. La autora dedica en sus trabajos unas páginas al edificio, en la medida en que aportan informaciones sobre los temas que le interesan: el coliseo del Buen Retiro y el ambiente musical en las cortes de Felipe V y Fernando VI³⁶⁶. En uno de sus estudios, publica la planta RBG/P-56 y la atribuye de nuevo a la mano de Vigilio Rabaglio³⁶⁷. Sus investigaciones sirven de corolario a las de Juan José Carreras y M. F. Robinson, que exponen unas cuantas valiosas noticias sobre la fábrica del teatro a la hora de elucidar los conflictos y las causas que lo llevaron a la quiebra³⁶⁸.

Pocas son las informaciones sobre el edificio que se pueden actualmente añadir a las ya publicadas. La mayor parte de ellas se refieren a aspectos secundarios a la edificación de 1737: la financiación de los trabajos y los problemas derivados de ésta última; los años posteriores al cierre del teatro en 1746³⁶⁹.

1.2.- La intervención de Vigilio Rabaglio y el edificio construido

A la hora de edificar el teatro, Vigilio Rabaglio tiene seguramente en cuenta los conductos de agua existentes en el sitio desde hace más de un siglo. Las dimensiones del edificio proyectado son mayores que las del antiguo teatro; las corrientes de agua en superficie mal canalizadas pueden condicionar la estabilidad de la construcción³⁷⁰. Cuando el Ayuntamiento retira el uso de las aguas del lugar³⁷¹, los conductos y depósitos son probablemente sellados y la corriente canalizada en una alcantarilla

³⁶⁶ M. TORRIONE, “El Real Coliseo del Buen Retiro”, op. cit., pp. 305-306; de la misma autora: “Fiesta y teatro musical”, op. cit., pp. 230-231; “Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI: cuatro óleos de Francesco Battaglioli”, op. cit., pp. 40-51; “La sociedad y el ritual de Corte”, op. cit., pp. 167-168. Algunas de las informaciones aportadas por Margarita Torrión fueron recogidas por María Ángeles Pérez Samper en el año 2001 (op. cit., pp. 383-397).

³⁶⁷ M. TORRIONE, “La sociedad y el ritual de Corte”, op. cit., p. 167.

³⁶⁸ J. J. CARRERAS LÓPEZ, “*Terminare a schiaffoni*”, op. cit., pp. 117-119; M. F. ROBINSON, op. cit.

³⁶⁹ Las noticias inéditas que se exponen en este trabajo están entresacadas de unos documentos conservados en el Archivo Diocesano de Toledo y referidos a la construcción de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Madrid. Se trata de unas cartas escritas por Vigilio Rabaglio y Santiago Bonavia al marqués Scotti en las que se menciona el teatro. Las informaciones sobre los años posteriores a la clausura del edificio han sido extraídas de unos documentos del Archivo de la Villa de Madrid, conservados en la sección de Secretaría y citados parcialmente por M. F. Robinson (op. cit.).

³⁷⁰ AV, ASA, 3-134-25, documentos de 1735 y del 31 de octubre de 1749; E. VILLENA CORTÉS, op. cit., p. 824.

³⁷¹ ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1, documento del 20 de junio 1750.

maestra³⁷². En este sentido, la planta del teatro RBG/P-56 puede corresponder a un proyecto para el subsuelo con depósitos de agua del nuevo teatro³⁷³.

Cuando comienza la construcción, Vigilio Rabaglio aún no ha dirigido ninguna obra en España. Con toda probabilidad, el arquitecto ha recibido instrucciones de Santiago Bonavia para llevar a cabo la fábrica, los materiales a emplear y sus precios. Sin embargo, las dificultades a las que se enfrenta, como en el manejo del idioma, entorpecen el buen funcionamiento de la obra.

Para secundar a Vigilio Rabaglio en la realización práctica de sus tareas, el marqués Scotti coloca a personas de su confianza; de forma temporal, intervienen en la dirección de la obra Felipe Bononcini³⁷⁴ y Francisco Palomares³⁷⁵. Éste último es además el principal financiador de la construcción³⁷⁶ y quien gestionará los asuntos del teatro

³⁷² En 1750, el agua que surtía en el sitio de los Caños del Peral fue destinada por orden de Fernando VI al riego de los jardines y al consumo de las oficinas del Palacio Real (AV, ASA, 3-134-25); A. GONZÁLEZ SERRANO, *Juan Bautista Saqueti, Arquitecto Mayor del Rey*, op. cit., t. II, pp. 1514-1519).

³⁷³ Uno de los depósitos de agua, de grandes dimensiones y situado a una profundidad considerable, era visible en 1876 en las inmediaciones del terreno que había ocupado el teatro de los Caños del Peral (A. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, op. cit., p. 560).

³⁷⁴ Felipe Bononcini, comediante napolitano, había llegado a España desde Parma por iniciativa del cardenal Alberoni en 1716. En años posteriores fue el brazo derecho del marqués Scotti en todo lo atinente a los teatros bajo su jurisdicción; su actividad para el cortesano se extendió incluso más allá del ámbito exclusivamente teatral. Desde 1743 fue mozo de oficio supernumerario de la real tapicería (ADT, Card. Inf., leg. no numerado, documento del 15 de noviembre 1743; J. J. CARRERAS LÓPEZ, “En torno a la introducción de la ópera”, op. cit., p. 342; M. TORRIONE, “Fiesta y teatro musical”, op. cit., pp. 228-229).

³⁷⁵ J. J. CARRERAS LÓPEZ, “*Terminare a schiaffoni*”, op. cit., pp. 118-119; véase el codicilo testamentario del marqués Scotti fechado en 1741 y transcrito en: T. LAVALLE-COBO URIBURU, *El mecenazgo de Isabel de Farnesio*, op. cit., tomo I, pp. 290-294).

³⁷⁶ La construcción del teatro se pagó principalmente con préstamos de inversores privados buscados por el marqués Scotti; la participación del Ayuntamiento en la operación fue minoritaria. Francisco Palomares invirtió 715.837 reales en la obra, cuya devolución no consta en los documentos. El impago del dinero prestado motivó el inicio por parte del inversor de una serie de pleitos dirigidos contra el marqués Scotti. Las reclamaciones, iniciadas en 1745, perduraron tras la muerte del cortesano en 1752 e involucraron a los ejecutores testamentarios de éste último. En 1789, la viuda y los nietos del prestamista reclamaron de nuevo y sin éxito la devolución del dinero invertido, tanto a uno de los herederos del marqués Scotti (probablemente su primogénito Fabio), como al Ayuntamiento madrileño; éste último, por su parte, costeó desde el principio varios pleitos contra Francisco Palomares y el marqués Scotti reclamando la propiedad del terreno (AV, ASA, 3-134-25, documentos de 1749; 2-477-30, documento de 1789; 1-194-22 y 7-208-93, documentos fechados en 4-XII-1790 y suscritos por Manuel del Barrio Ambrona; véanse también: M. F. ROBINSON, op. cit.; J. J. CARRERAS LÓPEZ, “*Terminare a schiaffoni*”, op. cit., pp. 118-119; T. LAVALLE-COBO URIBURU, *El mecenazgo de Isabel de Farnesio*, op. cit., tomo I, p. 408; J. TURINA GÓMEZ, op. cit., pp. 31-32).

tras su quiebra en 1739³⁷⁷; en los documentos, figura como apoderado del marqués Scotti y como Mayordomo de la Dignidad Arzobispal de Toledo en el partido de Madrid³⁷⁸.

Las noticias sobre los trabajos realizados informan acerca de los materiales empleados en la construcción. Éstos últimos faltaron en ocasiones, retrasando el avance de la obra³⁷⁹. Junto a la piedra, se utilizaron ladrillos fabricados en Aldovea³⁸⁰, así como madera, cal y arena cedidas por el Ayuntamiento³⁸¹.

La quiebra de una de las paredes del edificio también motivó el retraso de la construcción³⁸². Considerando las fechas, sin embargo, los trabajos se desarrollaron a buen ritmo hasta la inauguración del teatro en febrero de 1738³⁸³.

Diez años después, en 1748, el marqués Scotti ordenó tasar el edificio a Santiago Bonavia. La valoración fue de 702.615 reales³⁸⁴. Contemporáneamente, Vigilio

³⁷⁷ Tras la quiebra de la empresa, Francisco Palomares gestionó por orden del marqués Scotti el alquiler del teatro. El empresario contrató a Juan de Croas como custodio y encargado del cuidado del adorno y permanencia del edificio y sus enseres. El conserje habitaba por orden del marqués Scotti la vivienda contigua al coliseo y percibía un sueldo de 300 ducados anuales; las compañías de actores que, como la de Manuel de San Miguel, actuaron en el teatro, le pagaron además 9 reales por representación. El marqués Scotti debió de presenciar algunos de los últimos espectáculos, para los que se había reservado expresamente dos palcos bien situados (AV, ASA, 3-134-25, documento del 7 de febrero 1750 y ASA, 1-194-22, documento del 4 de diciembre 1790; J. M. LEZA, op. cit., pp. 143-144; J. J. CARRERAS LÓPEZ, “*Terminare a schiaffoni*”, op. cit.).

³⁷⁸ Francisco Palomares intervino también en la fábrica de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, donde pagó a Vigilio Rabaglio algunas de las partidas de dinero libradas por el Tesorero y el Contador Mayor del infante cardenal don Luis para la obra (ADT, Rep. tem., leg. M 18, documento del 4 de agosto 1740; AHPM, prot. 16789, 218r, documento del 4 de octubre 1748).

³⁷⁹ J. J. CARRERAS LÓPEZ, “*Terminare a schiaffoni*”, op. cit., p. 117.

³⁸⁰ ADT, Card. Inf., leg. no numerado, doc. s. f. correspondiente al año 1737. El cantero Benito Alonso fue uno de los proveedores de materiales para la construcción del teatro; en 1750 todavía se le debía dinero por los trabajos realizados. Sus servicios fueron de nuevo contratados por Vigilio Rabaglio en la fábrica de la iglesia de los Santos Justo y Pastor (ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1, documento del 5 de abril 1750).

³⁸¹ El Ayuntamiento permitió la utilización en la obra de unas vigas de madera que estaban depositadas en el Cuartel de Guardias de Corps y destinó para los trabajos una parte de los materiales que llegaban a Madrid para las obras allí en curso (J. TURINA GÓMEZ, op. cit., p. 31).

³⁸² M. VERDÚ RUIZ, *El arquitecto Pedro de Ribera*, op. cit., p. 275.

³⁸³ J. J. CARRERAS LÓPEZ, “*Terminare a schiaffoni*”, op. cit., p. 117.

³⁸⁴ AV, ASA, 2-477-30, doc. fechado en 1789. Para valorar el teatro, Santiago Bonavia utilizó unos borradores del edificio que estaban en su poder (ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1 A, documento del 4 de septiembre 1749).

Rabaglio inspeccionó el teatro por orden del cortesano; éste quiso ser informado sobre unos problemas ocasionados por las aguas del sitio que habían sido sustraídas al uso por el Ayuntamiento antes de la construcción del teatro³⁸⁵.

1.3.- Tipología

Salvo indicación contraria, las informaciones siguientes se han entresacado de la planta del teatro ASB, FR, n. 6. Las letras entre paréntesis y las citas entrecomilladas remiten a la leyenda de ésta última.

El teatro es un edificio rectangular precedido por un pórtico sostenido por seis pilares³⁸⁶. Bajo éste último se sitúan cuatro entradas al interior del local: la central (A), más amplia, comunica con la platea (B); las de las esquinas laterales, con dos escaleras simétricas que suben a los pisos de “aposentos” o palcos particulares (E); la situada a la izquierda de la entrada central (C), con la “cazuela” del último piso destinada a las mujeres (L). A la derecha de la entrada principal, una habitación con una ventana al exterior sirve de taquilla para la venta de entradas (D).

En el interior, el teatro se desarrolla sobre tres plantas, sin contar la del subsuelo³⁸⁷. Los “corredores” o pasillos laterales (F) presentan puertas de desahogo a la calle (I) y dan acceso al auditorio, donde los asientos de los espectadores están dispuestos en U. Alrededor de la platea (B) se encuentra una galería de asientos (H), que corresponde en el segundo piso a los palcos (“aposentos”), separados entre sí por parapetos (G). La cazuela (L) es semicircular y está situada enfrente del escenario o “tablado” (N).

³⁸⁵ ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1, documento del 20 de junio 1750. En 1748, el Ayuntamiento reconoció unas obras que se estaban realizando “en el paredón y pretil de los Caños del Peral”; siete años después, en 1755, los murallones del teatro fueron arreglados (A. GONZÁLEZ SERRANO, *Juan Bautista Saqueti, Arquitecto Mayor del Rey*, op. cit., t. III, pp. 122-123, docs. 356 y 358 y p. 446, doc. 514).

³⁸⁶ El pórtico del teatro fue cerrado en remodelaciones del edificio posteriores a 1738 (L. PÉREZ DE GUZMÁN, op. cit., p. 91; A. FERNÁNDEZ MUÑOZ, op. cit., p. 284).

³⁸⁷ Véase el plano ASB, Fondo Rabaglio, n. 5.

Entre éste último y la platea, al mismo nivel del suelo, está el espacio destinado a la orquesta (M)³⁸⁸. Cuatro pilares, uno de ellos situado en el centro de la embocadura del escenario, sostienen desde el centro de la platea el techo del auditorio. En el escenario están distribuidos en forma cónica los “canales” o tramoyas que sostienen a los “bastidores de las mutaciones” o decorados móviles (R).

Los actores disponen de camerinos situados en el piso superior del teatro y dibujados con trazo discontinuo en el plano; a ellos se accede por dos escaleras situadas en los extremos del escenario (O), detrás del que se encuentra la vivienda del custodio del edificio (V, Q y P)³⁸⁹.

Con toda probabilidad, el teatro incluyó también un arco en el proscenio, cuya finalidad era la de ocultar las partes superiores y laterales del escenario de la vista del público³⁹⁰. En el exterior, la fachada principal del teatro estaba coronada por torres y balconillos similares a los que rematan actualmente el frente de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Madrid³⁹¹.

En su conjunto, el teatro de los Caños del Peral incorporó novedades importadas de Italia frente a los corrales de comedias españoles: una planta en U en lugar de un patio alargado; la posibilidad de desplegar los decorados en perspectiva, así como de intercambiarlos mediante tramoyas en lugar de desplazarlos mediante poleas³⁹²; un techo que cubría completamente el edificio, donde los espectáculos podían representarse de

³⁸⁸ El espacio para la orquesta rehundido respecto a la platea empezó a ser común en los teatros sólo a partir de finales del siglo XIX (E.A. LANGHANS, “Theatre architecture”, en AA.VV., *The New Grove Dictionary of Opera*, tomo IV, Nueva York 1992, pp. 709-722, p. 712).

³⁸⁹ AV, ASA, 3-134-25, doc. 7-II-1750. La vivienda del conserje fue convertida más tarde en unos vestuarios con acceso desde el escenario (L. PÉREZ DE GUZMÁN, op. cit., p. 91; A. FERNÁNDEZ MUÑOZ, op. cit., p. 284).

³⁹⁰ El uso del arco en el proscenio se había generalizado a partir del ejemplo proyectado por Giovanni Battista Aleotti en el Gran Teatro Farnese de Parma hacia 1618 (E. A. LANGHANS, op. cit., p. 711). El arco, que podía ser semicircular, cuadrangular o rectangular, estaba situado entre el escenario y la orquesta. El coliseo del Buen Retiro, tras su reforma en 1738, incluyó un elemento similar: un muro en el frente del escenario con una gran abertura central para la visión del espectáculo (M. VERDÚ RUIZ, “Transformaciones dieciochescas”, op. cit., p. 804; M. TORRIONE, “El Real Coliseo del Buen Retiro”, op. cit., p. 310; V. TOVAR MARTÍN, “Teatro y espectáculo en el corte”, op. cit., p. 224). Las remodelaciones posteriores a 1738 en el teatro de los Caños del Peral subrayaron la separación entre la escena y el auditorio mediante dos pares de columnas situadas a los lados de la embocadura del escenario (L. PÉREZ DE GUZMÁN, op. cit., p. 91; A. FERNÁNDEZ MUÑOZ, op. cit., p. 284).

³⁹¹ ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1A, doc. 9-III-1745.

³⁹² J. E. VAREY, op. cit., p. 293; M. TORRIONE, “Fiesta y teatro musical”, op. cit., pp. 228-229; M. MORALES MARÍN, op. cit., pp. 292-293; E. VILLENA CORTÉS, op. cit., p. 826.

noche mediante iluminación artificial³⁹³. Otros elementos del teatro, sin embargo, recordaban todavía a la tipología de los corrales castizos; ése era el caso de los pilares que sostenían la cubierta del auditorio o la cazuela para las mujeres³⁹⁴.

³⁹³ M. MORALES MARÍN, *op. cit.*, p. 291; J. TURINA GÓMEZ, *op. cit.*, p. 32.

³⁹⁴ M. TORRIONE, “El Real Coliseo del Buen Retiro”, *op. cit.*, p. 311.

2.- El Palacio Real Nuevo

Cuando Vigilio Rabaglio llega a Madrid, en el mes de junio de 1737³⁹⁵, la construcción del nuevo Palacio Real aún no ha comenzado. En esta fecha, Giovan Battista Sacchetti, Arquitecto Mayor del rey al frente de la fábrica, dirige el desmonte de los restos del Alcázar y la preparación del terreno donde se cavarán los cimientos del nuevo edificio. La construcción de éstos últimos se inicia en el mes de marzo de 1738³⁹⁶, cuando Vigilio Rabaglio ya se ha incorporado a la obra³⁹⁷. Su trabajo en la construcción del teatro de los Caños del Peral, situado enfrente de la fábrica del Palacio Real, acaba de terminar, tras la inauguración del edificio en el mes de febrero anterior³⁹⁸.

A partir de junio de 1739³⁹⁹, el arquitecto compagina su trabajo en la fábrica palatina con el de la construcción de la cercana iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor, donde colabora con Santiago Bonavia. Tres años más tarde, en junio de 1742, éste último lo propone para ocupar en la fábrica del Palacio Real el puesto de Arquitecto Teórico y Práctico, o Artífice Principal, más comúnmente y aquí denominado arquitecto subalterno⁴⁰⁰.

Vigilio Rabaglio es nombrado por el rey el 26 de junio de 1742. Junto a él son también nombrados arquitectos subalternos tres de sus conterráneos, José Lezzeni⁴⁰¹, Juan Tami⁴⁰² y Pedro Frasca⁴⁰³, propuesto, al igual que Vigilio Rabaglio, por Santiago

³⁹⁵ S. SUGRANYES, “Vigilio Rabaglio, un arquitecto del Ticino”, op. cit., p. 57; ídem, “Vigilio e Pietro Rabaglio di Gandria”, op. cit., p. XVIII.

³⁹⁶ F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., pp. 87-90.

³⁹⁷ Ibídem, p. 58, nota 5.

³⁹⁸ M. TORRIONE, “El Real Coliseo del Buen Retiro”, op. cit., p. 305; de la misma autora: “Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V”, op. cit., pp. 230-231; F. BORIS, op. cit., p. 353.

³⁹⁹ F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., p. 273.

⁴⁰⁰ A. GONZÁLEZ SERRANO, *Juan Bautista Saqueti, Arquitecto Mayor del Rey*, op. cit., t. I, pp. 391-397; F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., pp. 368-370.

⁴⁰¹ Giuseppe Lezzeni, José Lezzén, Lezzeny o Lecen en los documentos, permaneció en la obra del Palacio Real hasta su práctica conclusión y no salió de ella hasta que la plantilla de trabajadores no fue reducida por orden de Giovan Battista Sacchetti. Su retorno al Ticino tuvo lugar en 1755, estando ya “enfermo y bastante achacoso” (F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., pp. 378, 383 y 413; I. PROSERPI, *I Tencalla di Bissone*, Lugano 1999, p. 106).

⁴⁰² Giovanni Tami, Juan Tami o Tamy en los documentos fue uno de los primeros operarios italianos llegados a la obra del Palacio Real, donde está documentado a partir de 1738. Su trabajo estuvo vinculado a la construcción de la capilla y se prolongó más allá de 1760, cuando figura entre los integrantes de la

Bonavia⁴⁰⁴. Los cuatro arquitectos nombrados ocupaban entre el segundo y quinto puesto de una lista de ocho aspirantes, de la que únicamente se conocen los nombres de los seleccionados y que fue redactada y remitida a Felipe V por Giovan Battista Sacchetti. José Lezzeni y Vigilio Rabaglio estaban situados en segundo y tercer lugar respectivamente⁴⁰⁵. Los cuatro subalternos son profesionales cuya competencia y habilidad puede garantizar Giovan Battista Sacchetti. El cargo para el que son elegidos conlleva la capacidad de poner en ejecución los planos del Arquitecto Mayor aplicando las técnicas adecuadas. Pero el puesto implica también otras cargas no desdeñables recogidas en el Reglamento General que rige la organización de la obra desde 1742. Asistidos en su trabajo por dos tenientes o aparejadores, cada arquitecto subalterno dirigía el trabajo de 30 oficiales de albañilería y de un número variable de peones⁴⁰⁶.

Cada arquitecto subalterno es responsable de la construcción de una las cuatro partes o cuartos en que se divide el palacio, que comprenden una de las torres angulares y las dos medias crujías correspondientes a cada una. José Lezzeni y Vigilio Rabaglio

junta facultativa al mando de la fábrica. Las noticias posteriores lo sitúan en la construcción del convento madrileño de San Francisco el Grande, para cuya iglesia pudo presentar unos planos. En los documentos, su nombre se confunde con frecuencia con el de su homónimo y probable hijo, Juan Tami, activo en Aranjuez en 1780 (A. GONZÁLEZ SERRANO, *Juan Bautista Saqueti, Arquitecto Mayor del Rey*, op. cit., t. I, p. 437; F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., pp. 97 y 203; Y. BOTTINEAU, *L'art de cour dans l'Espagne des Lumières*, op. cit., p. 320; L. BRENTANI, op. cit., vol. IV, p. 333).

⁴⁰³ Pietro Frasca, seguramente Giovanni Pietro, está documentado en la construcción del Palacio Real de Madrid desde 1738, compaginó su trabajo en esta obra con el de la fábrica del Palacio Real de Aranjuez; en 1747 obtuvo junto a Vigilio Rabaglio una licencia para volver a su patria, desde donde probablemente no volvió a España. En los documentos españoles, su nombre se confunde con el de sus parientes Juan Bautista y José Frasca (L. BRENTANI, op. cit., vol. VII, p. 191; A. GONZÁLEZ SERRANO, *Juan Bautista Saqueti, Arquitecto Mayor del Rey*, op. cit., t. I, pp. 437; F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., pp. 333 y 412, doc. XCIV).

⁴⁰⁴ La intervención de Santiago Bonavia en la obra del Palacio Real de Madrid era frecuente y se fundamentaba en su buen entendimiento con Giovan Battista Sacchetti y Miguel Herrero de Ezpeleta, oficial de la secretaría de Estado y directo subordinado del marqués de Villarias. Al corriente del estado de la construcción, su intervención en la obra estaba fijada en el Reglamento de 1742. Su criterio fue tenido en cuenta desde el inicio de la fábrica y lo llevó a trabajar en más de una ocasión conjunta o separadamente con el Arquitecto Mayor en los planos de construcción (A. GONZÁLEZ SERRANO, *Juan Bautista Saqueti, Arquitecto Mayor del Rey*, op. cit., t. I, pp. 377-380 y 391; F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., pp. 368-370).

⁴⁰⁵ A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., p. 110; de la misma autora: *Juan Bautista Saqueti, Arquitecto Mayor del Rey*, op. cit., t. I, pp. 388-389.

⁴⁰⁶ S. SUGRANYES, “Italianos y españoles al servicio del programa arquitectónico de los primeros Borbones”, op. cit.; id., “Vigilio e Pietro Rabaglio di Gandria”, op. cit., p. XVIII; A. GONZÁLEZ SERRANO, *Juan Bautista Saqueti, Arquitecto Mayor del Rey*, op. cit., t. I, pp. 345; F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., pp. 50-51 y 368-370.

están al frente de la edificación de los cuartos sudoeste y sudeste respectivamente, orientados hacia la actual plaza de armas. Entre sus obligaciones están la de construir conjuntamente los elementos comunes, como la portada, el atrio y las escaleras principales simétricas.

La intervención de Vigilio Rabaglio como arquitecto subalterno está salpicada por su confrontación con el intendente de la fábrica, Baltasar Elgueta y Vigil, máxima autoridad administrativa de la construcción y enlace con el secretario de Estado marqués de Villarias⁴⁰⁷. Los reproches formulados por el intendente en su contra atañen también a los demás arquitectos subalternos y en particular a Pedro Frasca.

El primer encontronazo tiene lugar en marzo de 1743. En esta fecha, el intendente denuncia personalmente ante Santiago Bonavia irregularidades en la conducta de los dos subalternos. El arquitecto, muy afectado por considerarlos “sin pasión como hombres de habilidad” capaces de enfrentarse a las dificultades de la obra, interviene en su defensa esgrimiendo idénticas justificaciones a las por ellos formuladas: su asistencia irregular a la obra no ha repercutido en el adelantamiento de los cuartos de la obra de los que son responsables; Vigilio Rabaglio y Pedro Frasca acuden puntualmente a la fábrica dos veces al día y siempre que son llamados, cumpliendo con la obligación estipulada en el Reglamento de 1742.

La defensa de Santiago Bonavia a favor de Vigilio Rabaglio y Pedro Frasca está expuesta en una carta inédita dirigida a Miguel Herrero de Ezpeleta⁴⁰⁸. El contenido de la carta revela aspectos referidos a la relación entre los cuatro arquitectos subalternos, que era estrecha y que se extendió a otras obras⁴⁰⁹. Según Santiago Bonavia, Pedro Frasca y Vigilio Rabaglio no asisten a la obra de forma continua porque, por orden real, compaginan su trabajo con el de otras construcciones. Esto origina un poco de envidia por parte de los otros dos subalternos, José Lezzeni y Juan Tami. La relación de Santiago Bonavia con Vigilio Rabaglio y Pedro Frasca pesaba en el entendimiento entre los cuatro subalternos. El primero no sólo había intervenido en el nombramiento de los dos arquitectos, sino que estaba al frente de las otras obras en las que ambos trabajaban,

⁴⁰⁷ F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., pp. 47-49; A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., p. 99.

⁴⁰⁸ A. GONZÁLEZ SERRANO, *Juan Bautista Saqueti, Arquitecto Mayor del Rey*, op. cit., t. I, pp. 393-398, doc. s. f. pero de marzo de 1743.

⁴⁰⁹ Véase por ejemplo la intervención de José Lezzeni y Pedro Frasca en la obra de la iglesia de los santos Justo y Pastor de Madrid dirigida por Vigilio Rabaglio (ADT, Rep. tem., leg. M 18, documento del 2 de septiembre de 1744).

en el Palacio Real de Aranjuez, en el Buen Retiro y en la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Madrid⁴¹⁰.

El segundo enfrentamiento entre el intendente y los subalternos tiene lugar en abril de 1746. En esta fecha, la actividad en la obra es intensa⁴¹¹, pero el rey, a través del marqués de Villarias, lamenta su lento adelantamiento frente a la fábrica de Aranjuez⁴¹². Las quejas atañen a los cuatro arquitectos subalternos, amenazados de castigo si la situación no se modifica.

En el mes de mayo siguiente, Vigilio Rabaglio, José Lezzeni, Pedro Frasca y Juan Tami firman una larga carta en defensa propia, enviada al secretario de Estado con copia al ministro marqués de la Ensenada⁴¹³. Los subalternos consideran su conducta “siniestramente calumniada”; sus justificaciones delatan su enfrentamiento con el intendente y las dificultades interpuestas por éste en el desempeño de sus competencias. Baltasar Elgueta y Vigil es acusado de no observar el Reglamento de 1742 y de atribuirse competencias ajenas, buscando únicamente su favor ante el marqués de Villarias y fomentando el odio contra los subalternos. Los abusos, de los que también ha sido objeto el Arquitecto Mayor, se han verificado en la incorrecta admisión de la mano de obra y de los materiales.

Los subalternos se quejan de que la piedra proporcionada por los asentistas y que se ha admitido en la fábrica no es ni la correcta ni la por ellos solicitada. El adelantamiento de los trabajos depende directamente del aprovisionamiento de los sillares y las irregularidades imposibilitan el empleo de los trabajadores⁴¹⁴.

Por lo que respecta a la admisión de la mano de obra era una competencia de los subalternos que requería un consentimiento mutuo con la administración. Según el Reglamento de 1742, los subalternos eran los encargados de admitir a los oficiales, ayudantes y peones con aprobación del Arquitecto Interventor, encargado del ajuste, la

⁴¹⁰ V. TOVAR MARTÍN, “La escalera principal del Palacio Real de Aranjuez: alternativas para un diseño monumental”, op. cit., p. 201; íd., “Santiago Bonavia en la obra del palacio real de Aranjuez”, op. cit., p. 222.

⁴¹¹ F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., pp. 61-62 y 368.

⁴¹² A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., p. 99; de la misma autora: *Juan Bautista Saqueti, Arquitecto Mayor del Rey*, op. cit., t. I, p. 402.

⁴¹³ Carta inédita escrita por los arquitectos subalternos y transcrita parcialmente por Ascensión González Serrano (ibidem, t. I, pp. 402-409 y t. III, pp. 201 y 204-206).

⁴¹⁴ Ibidem; F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., p. 53.

calidad y el recibo de los materiales. El intendente debía transmitir la orden del rey que precedía a toda admisión; es al intendente a quien el Arquitecto Mayor o los cuatro subalternos exponían el número albañiles, ayudantes y peones que consideraban necesario admitir⁴¹⁵. En su carta de mayo de 1746, los subalternos consideran que, de cumplirse lo reglamentado, admitirían a los trabajadores “que nos podían más bien desempeñar a cada uno en el cargo de nuestra respectiva parte de obra”; los operarios, conocedores de quién los ha admitido y los puede despedir, “estarían más puntuales en obedecer y con soli[ci]tud asistir con los materiales nezesarios a los [oficiales] albañiles [...] de cuyo trabajo depende el adelantamiento de la obra”.

El intendente va más allá de sus prerrogativas cuando, obviando la autoridad de los subalternos, admite a los trabajadores que le parece “sin saber o no si son capaces”. Los subalternos lamentan su pérdida de autoridad sobre los peones, que tampoco obedecen sino que desprecian a los oficiales albañiles de los que dependen, de forma que “se burlan de quanto les mandamos, hazen lo que quieren, y los ofiziales se están mano sobre mano aguardando los materiales”. Los subalternos reclaman también la recuperación del respeto por parte de los sobrestantes elegidos por el intendente, “a cuio cargo está que los albañiles sean asistidos con los materiales nezesarios, [porque] van éstos con la misma carrera de los peones, estándose el ybierno al sol y el berano a la sombra, pensando que con leer la lista quando se entra a trabajar an cumplido con su encargo”. La opinión de los subalternos es que en la obra de Aranjuez “se an adelantado tanto aquellas obras porque el governador [equivalente al intendente] no se a metido en más que prevenir los materiales que por el director se le an pedido y en hazer observar el arreglamiento que S.M. ha mandado”⁴¹⁶.

El desentendimiento entre Vigilio Rabaglio y el intendente debió de prolongarse hasta el término de su intervención en la obra del Palacio Real madrileño. Una de las últimas noticias sobre el arquitecto en la obra lo presenta dando informes contrarios sobre la admisión de unos oficiales albañiles italianos a Giovan Battista Sacchetti y a Baltasar Elgueta y Vigil⁴¹⁷.

⁴¹⁵ F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., pp. 368-370.

⁴¹⁶ A. GONZÁLEZ SERRANO, *Juan Bautista Saqueti, Arquitecto Mayor del Rey*, op. cit., t. I, p. 402-409 y t. III, pp. 201 y 204-206.

⁴¹⁷ Íd., “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., p. 99; de la misma autora: *Juan Bautista Saqueti, Arquitecto Mayor del Rey*, op. cit., t. I, pp. 425-426.

Al cabo de más de cinco años en la construcción, en noviembre de 1747, Vigilio Rabaglio pide y obtiene que se le pague una licencia para volver a Gandria. En julio del año siguiente, cuando ya han expirado los seis meses concedidos, el arquitecto aún no ha dado señales de vida; su puesto en la obra es ocupado por su teniente Andrés Rusca, que lo ha estado sustituyendo hasta ahora.

La carta dirigida a Baltasar Elgueta y Vigil, en la que Vigilio Rabaglio excusa su tardanza por enfermedad, está fechada en el mes de septiembre de 1748⁴¹⁸. La opinión del intendente respecto del arquitecto, como era de esperar, no es favorable a éste último, que no será readmitido en la obra⁴¹⁹. En abril de 1749, Vigilio Rabaglio está en Madrid, pero su trabajo en los años posteriores a su vuelta transcurre al margen de la obra del Palacio Real.

* * *

El fondo Rabaglio contiene cuatro planos identificados con la obra del Palacio Real madrileño. Dos de ellos son inéditos y están conservados en la colección suiza del Archivio di Stato del Cantone Ticino (ASB, FR, nn. 14 y 15). Los otros dos planos fueron publicados en el catálogo de 1997 y están conservados en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (RBG/P-54 y P-55)⁴²⁰. Los dibujos documentan la intervención de Vigilio Rabaglio al frente de la construcción del cuarto sudeste del palacio, que comprendía la rampa derecha de la escalera principal, llamada del rey.

2.1.- La planta ASB, FR, n. 14; la distribución interna del piso principal en 1747

El plano presenta la planta principal de la mitad este del Palacio Real, con la distribución interna de las habitaciones y las escaleras, entre ellas la del príncipe, situada al norte, y la del rey. El dibujo, no firmado ni fechado, puede corresponder a uno

⁴¹⁸ Íd., “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., pp. 105-107 y 113; S. SUGRANYES, “Vigilio Rabaglio, un arquitecto del Ticino”, op. cit., pp. 57-59.

⁴¹⁹ A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., p. 113, doc. fechado en 19-XI-1748; F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., p. 333.

⁴²⁰ *Arquitecturas y ornamentos barrocos. Los Rabaglio*, op. cit., p. 150.

de los que se distribuían desde el despacho del Arquitecto Mayor a los arquitectos subalternos para que dirigieran su parte de la construcción⁴²¹.

La distribución de las habitaciones en el plano corresponde a la que estaba vigente en 1747. La división de las habitaciones proyectada en abril de 1747 es conocida a través de una explicación escrita, que sintetiza las propuestas de Giovan Battista Sacchetti y del Arquitecto Interventor Juan Ruiz de Medrano. El plano fue ligeramente modificado por el Arquitecto Mayor a lo largo de 1747 y a partir de los cambios llevados a cabo en los proyectos de la escalera principal y la capilla; la planta definitiva de la escalera principal, fijada en 1746, motivó la modificación de las dimensiones del salón de guardias de corps que servía de desembarco a la escalera del rey. Paralelamente se plantearon cambios en los cuartos reales privados, modificando paredes divisorias y escaleras de comunicación con los entresuelos⁴²². Tanto la planta de la escalera principal como la de la capilla representadas en el plano ASB, FR, n. 14 son esquemáticas y no coinciden con esta fecha porque el objeto del plano no fue el de fijarlas⁴²³. La construcción de la planta principal del palacio con sus divisiones internas se inició en 1746, cuando la mayor parte del edificio estaba enrasada al nivel del piso inferior. Las obras de la escalera principal y de la capilla fueron paralizadas a la espera de un proyecto definitivo y sólo se construyeron sus muros externos⁴²⁴.

El plano ASB, FR, n. 14 presenta, anotadas a lápiz, las denominaciones de la escalera principal y de algunas de las habitaciones de la planta: el salón de funciones

⁴²¹ A. GONZÁLEZ SERRANO, *Juan Bautista Saqueti, Arquitecto Mayor del Rey*, op. cit., t. I, pp. 398 y 401-402.

⁴²² J. L. SANCHO GASPAS, "Espacios para la magestad en el siglo XVIII: la distribución de las habitaciones reales en el Palacio Nuevo de Madrid", op. cit., pp. 35-36; sobre la distribución interna de las habitaciones del Palacio Real y su función, véase del mismo autor: "El Palacio Real de Madrid: alternativas y críticas a un proyecto", op. cit.; "Las críticas desde España y desde Italia al Palacio Real de Madrid: Fuga, Salvi y Vanvitelli", op. cit., pp. 153-170; "Saqueti y los salones del Palacio Real", *Reales Sitios*, XXV, segundo trimestre 1988, 96, pp. 37-44; "La alternativa francesa para el Palacio Real de Madrid: Gabriel, Boffrand, De Cotte, Bruart, 1736", *Archivo Español de Arte*, 243, 1988, pp. 291-298. Del mismo autor junto a J. Hernández Alonso, cfr.: "El Palacio Real de Madrid como no llegó a ser. Reconstitución perspectiva de la fachada, la escalera principal y la galería de la Reina según los proyectos de G. B. Sacchetti", *Reales Sitios*, 137, 1998, pp. 21-33.

⁴²³ La planta de la capilla corresponde muy probablemente al proyecto que estuvo vigente entre julio de 1745 y finales de 1748, cuando fue definitivamente planificada (F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., pp. 141-142; J. L. SANCHO GASPAS, "Espacios para la magestad", op. cit., p. 22).

⁴²⁴ F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., p. 118.

(“salón de foncioni”)⁴²⁵, ligeramente ovalado, comunica con la sala de los embajadores (“salón de ymbajadores”), más comúnmente denominado salón del besamanos y desde el que se accede a un local de guardias (“salón de Guarda”)⁴²⁶.

2.2.- Las plantas ASB, FR, n. 15, RBG/P-54 y P-55: la escalera principal

Los tres planos se refieren a la escalera principal, situada en la crujía meridional del palacio. El dibujo RBG/P-54 presenta los dos ramales simétricos de la escalera, mientras que el RBG/P-55 y el ASB, FR, n. 15 reflejan únicamente su tiro oriental o del rey. Ninguno de los planos está fechado ni firmado.

En 1742, la construcción del palacio alcanza la cota cero: se han concluido los dos pisos de sótanos y únicamente faltan por rematar algunas de las bóvedas subterráneas⁴²⁷. El inicio de la edificación superior al nivel de la calle pone en el ojo de mira el proyecto del edificio diseñado por Giovan Battista Sacchetti. Éste último es cuestionado desde el año anterior por el marqués Scotti⁴²⁸.

El proyecto para la escalera principal presentado por Giovan Battista Sacchetti en el mes octubre de 1742 modificó sustancialmente los proyectos anteriores⁴²⁹. El

⁴²⁵ El salón de funciones, también llamado de los alabarderos o de baile, está situado en la planta principal del palacio y entre los dos ramales de su escalera principal (J. L. SANCHO GASPAS, *Palacio Real de Madrid*, Madrid 2004, pp. 70-73; F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., pp. 116-117).

⁴²⁶ J. L. SANCHO GASPAS, “La planta principal del Palacio Real de Madrid”, *Reales Sitios*, 109, 1991, núm. extraordinario, pp. 20-36, pp. 26-28.

⁴²⁷ A. GONZÁLEZ SERRANO, *Juan Bautista Saqueti, Arquitecto Mayor del Rey*, op. cit., t. I, p. 358.

⁴²⁸ Las críticas del marqués Scotti también atañen a la escalera principal y fueron más tarde plasmadas por Vigilio Rabaglio en algunos de los elementos del palacio de Riofrío (F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., p. 117; J. L. SANCHO GASPAS, *La arquitectura de los Sitios Reales*, op. cit., pp. 571-572; D. RODRÍGUEZ RUIZ, “El Palacio Real de Madrid”, en AA.VV., *Palacios Reales de España. Historia y arquitectura de la magnificencia*, a cargo de D. Rodríguez Ruiz, Fundación Argentaria, Madrid 1996, pp. 153-180, pp. 178-180).

⁴²⁹ Los proyectos y la construcción de la escalera principal del Palacio Real han sido estudiados por José Luis Sancho Gaspar (“El Palacio Real de Madrid: alternativas y críticas a un proyecto”, op. cit.; “La planta principal del Palacio Real de Madrid”, op. cit.; “Las críticas en España y desde Italia al Palacio Real de Madrid: Fuga, Salvi y Vanvitelli”, op. cit.; “Ferdinando Fuga, Nicola Salvi y Luigi Vanvitelli y el Palacio Real de Madrid y sus escaleras principales”, op. cit.; *La arquitectura de los Sitios Reales*, op. cit.; *Palacio Real de Madrid*, op. cit., pp. 62-70); véanse también: F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., pp. 114-134; *Las propuestas para un Madrid soñado: de Texeira a Castro*, op. cit., pp. 227-248; Y. BOTTINEAU, *El arte en la corte de Felipe V*, op. cit., p. 586; del mismo autor: *L’art de cour dans*

plano, aprobado por los reyes en el mes de octubre de ese año, sirvió como punto de partida a una sucesión de propuestas elaboradas durante los cuatro años siguientes para lograr una mayor comodidad de la escalera, modificando el número, la disposición y la dimensión de los escalones. La discusión involucró a Santiago Bonavia, que se hizo transmisor de las ideas planteadas por el marqués Scotti.

- ASB, FR, n. 15: planta de la escalera del rey entre el nivel del suelo y la meseta central, donde se divide en dos tramos opuestos. El plano, fechado entre 1742 y 1743, presenta anotaciones de cotas y medidas junto a los siguientes elementos: los macizos del piso inferior y los escalones; los engarces entre los accesos secundarios desde el patio interior a los niveles intermedios; la subestructura, con las escaleras de servicio que unen el nivel de los zaguanes con el del primer sótano, destinado a los oficios de boca y dibujado con trazo discontinuo; los cálculos para resolver el problema de la discontinuidad de las visuales, que no guardaban correspondencia entre la fachada principal y el patio interior.

La discontinuidad de los ejes visivos entre la fachada principal y el patio interior fue resuelta por Giovan Battista Sacchetti. Dos de los planos por él dibujados (AGP, nn. 62 y 71)⁴³⁰ están relacionados con este cálculo y con la planta ASB, FR, n. 15. Los tres proyectos presentan el desplazamiento gradual y oblicuo de las líneas visivas respecto a la ortogonal del plano, como se observa en el zaguán. Las líneas torcidas de algunos de los tramos de la escalera del plano ASB, FR, n. 15 respecto a las ortogonales reflejan posiblemente un error de medición del dibujante.

Con toda probabilidad, el plano ASB, FR, n. 15 fue diseñado para verificar el estado de la construcción y la medida de los materiales asentados en la obra. La medición semanal de los materiales colocados servía para pagar su importe a los proveedores y era una obligación de los arquitectos subalternos, que eran ayudados por sus tenientes; en la tarea podía también intervenir el Arquitecto Mayor si éste lo consideraba necesario.

l'Espagne des Lumières, op. cit., p. 251; A. GONZÁLEZ SERRANO, *Juan Bautista Saqueti, Arquitecto Mayor del Rey*, op. cit., t. I, pp. 847-859 y 893-899.

⁴³⁰ El plano AGP, n. 71 está reproducido en: F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., lámina XXXI; A. GONZÁLEZ SERRANO, *Juan Bautista Saqueti, Arquitecto Mayor del Rey*, op. cit., t. IV, donde también se encuentra el plano AGP, n. 62.

- RBG/P-55: plantas inferior y superior de la escalera del rey. Los tramos de la escalera correspondientes a la planta superior están trazados con línea discontinua. El plano es análogo a un proyecto dibujado por Giovan Battista Sacchetti el 26 de junio de 1744⁴³¹ y en el que elimina los descansos planificados en 1742 en los pisos primero e intermedios.

- RBG/P-54: plantas superior e inferior de la escalera principal. El plano es análogo a una de las dos variantes (A) presentadas por Giovan Battista Sacchetti a los reyes el 25 de julio de 1745 como alternativa a su proyecto de 1742.

El plano A de Giovan Battista Sacchetti (AGP, n. 4583) fue presentado contemporáneamente a los reyes junto a otro proyecto suyo (B) el 25 julio de 1745. El proyecto inicialmente elegido, siguiendo el parecer del marqués Scotti, fue el A. Esta variante fue enviada a Roma junto al plano de la escalera dibujado por Santiago Bonavia en el mes de mayo anterior, con el fin de que los académicos de San Luca dieran su opinión al respecto. Ésta última no convenció a la corte madrileña, que decidió convocar un concurso de maquetas.

Entre los cuatro modelos presentados, un jurado formado por los fundadores de la Academia de San Fernando, Giovan Domenico Olivieri, Giacomo Pavia y François Carlier, falló a favor del proyecto B de Giovan Battista Sacchetti. La aprobación de Fernando VI para ejecutar el modelo seleccionado data del mes de diciembre de 1746⁴³².

Cuando Carlos III se instaló en el trono, en 1759, las dos cajas de escaleras estaban concluidas, pero los escalones no se habían colocado. Una escalera provisional en madera, construida según el proyecto B en la caja derecha, daba idea del resultado final de la obra. Éste no gustaba al nuevo rey; su arquitecto Francesco Sabatini proyectó las rampas de la escalera en la caja izquierda y la simétrica fue convertida en salón de baile. A partir de 1788, Carlos IV modificó de nuevo el conjunto confiriéndole su aspecto actual: el salón de baile fue trasladado a la caja izquierda de la escalera y ésta ocupó la opuesta, situada en la mitad derecha de la crujía.

⁴³¹ El plano firmado por Giovan Battista Sacchetti el 26-VI-1744 está catalogado como AGP, n. 68 y ha sido publicado (J. L. SANCHO GASPAS, “Ferdinando Fuga, Nicola Salvi y Luigi Vanvitelli y el Palacio Real de Madrid”, op. cit., p. 211; A. GONZÁLEZ SERRANO, *Juan Bautista Saqueti, Arquitecto Mayor del Rey*, op. cit., t. IV).

⁴³² J. L. SANCHO GASPAS, “Ferdinando Fuga, Nicola Salvi y Luigi Vanvitelli y el Palacio Real de Madrid”, op. cit., pp. 213-215.

3.- La iglesia de los santos Justo y Pastor

La documentación de archivo que concierne a esta iglesia, en parte por mí publicada⁴³³, es abundantísima y consiente reconstruir detalladamente los acontecimientos referidos a la construcción del edificio. En este comentario resumo los hechos que permiten encuadrar históricamente los documentos gráficos que se conservan referidos al edificio. Al final de este capítulo he incluido los datos referidos a la decoración pictórica y escultórica del nuevo templo, sobre la que se aporta una abundante documentación inédita.

3.1.- El proyecto y la construcción del templo

La iglesia de los santos Justo y Pastor, desde 1892 basílica pontificia de San Miguel, está situada en las cercanías del Palacio Real de Madrid. A finales del Seiscientos el antiguo edificio medieval amenazaba ruina y su capacidad era insuficiente para acoger a los numerosos parroquianos, entre los que se contaban numerosos nobles. Para remediar la situación, en 1698 el párroco encarga a Teodoro Ardemans la tarea de proyectar y construir un edificio nuevo pero a condición de no obstaculizar el normal funcionamiento de la parroquia. El arquitecto consigue ampliar el edificio modificando su orientación y ocupando el espacio del cementerio situado en la parte anterior de la iglesia. El proyecto fue aprobado porque seis meses después se inicia la excavación perimetral de la nueva construcción⁴³⁴. Pero los trabajos se interrumpen casi de inmediato; comienza la guerra de sucesión, faltan los fondos y la empresa de Ardemans se archiva. El arquitecto muere en 1726. Las cosas cambian cuando aparece un protector y mecenas hijo de Felipe V; el infante cardenal Luis Antonio de Borbón Farnesio goza de las prebendas de las diócesis de Toledo y Sevilla, las más ricas de España. El marqués Scotti es su ayo y mayordomo y gestiona el patrimonio. En 1739, cuando el cardenal infante tiene doce años, se reconsidera la reforma de la iglesia. El párroco

⁴³³ S. SUGRANYES, “El proyecto de Santiago Bonavia y la construcción de la iglesia de San Justo y Pastor de Madrid (1739-1754)”, op. cit.

⁴³⁴ M. AGULLÓ Y COBO, “El proyecto de Ardemans para la basílica pontificia de San Miguel”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, VII, 1971, pp. 215-227.

Manuel López Aguirre y Antonio Castroviejo, mayordomo de fábrica, presentan el antiguo proyecto de Ardemans al infante cardenal. Éste último propone e impone un proyecto alternativo constituido por tres planos (planta, alzado de la fachada y corte interior) y elaborado por Santiago Bonavia con la ayuda de Vigilio Rabaglio. Éste tiene el encargo de presentarlo a las autoridades parroquiales y al ayuntamiento de Madrid para obtener la licencia de obra, iniciar los trabajos y dirigirlos⁴³⁵.

La estructura del plano de Bonavia respeta las dimensiones y la orientación de la iglesia previstos por Ardemans y añade los requisitos impuestos por el infante cardenal: tres capillas laterales en cada lado de la nave, un coro y un altar “a la romana”. Además se elabora un calendario de los trabajos que prevé la realización del proyecto en dos tiempos: el primero, de 1739 a 1747, concierne a la erección de la nueva nave de iglesia y de la fachada, ambas terminadas y decoradas para poder funcionar de manera autónoma en lugar del viejo edificio. Cuando la nueva construcción se pueda utilizar se construirá un tabique de madera para separar la fábrica de la zona de culto y se podrá emprender la segunda fase de los trabajos. Este período, de 1750 a 1754, prevé el desmantelamiento del viejo edificio y la construcción de la capilla mayor con el crucero, la cúpula y el presbiterio, de las sacristías y de las dependencias parroquiales con la vivienda de los curas.

La fábrica comienza el 30 de junio 1739⁴³⁶. Previamente debe de haberse firmado un contrato de ejecución que no se conserva. Vigilio Rabaglio dirige la excavación del perímetro a lo largo del trazado señalado por Ardemans cuarenta años antes⁴³⁷. La ceremonia de la puesta y bendición de la primera piedra tiene lugar el 20 septiembre 1739 y es organizada con gran pompa por el marqués Scotti según el ceremonial seguido para el Palacio Real un año y medio antes⁴³⁸. Los trabajos continúan con la construcción

⁴³⁵ ADT, Rep. tem., leg. M 18, documentos fechados entre el 23 marzo y el 21 de mayo 1739. Sobre el proyecto de iglesia elaborado por Santiago Bonavia y presentado en el ayuntamiento por Vigilio Rabaglio véase también: AV, ASA, 1-188-23.

⁴³⁶ ADT, Rep. tem., leg. M 18, documento fechado el 30 junio 1739.

⁴³⁷ *Ibidem*, documentos fechados el 23 y 31 de julio, el 7 septiembre y el 31 diciembre 1739; S. SUGRANYES, « El proyecto de Santiago Bonavia y la construcción de la iglesia de San Justo », *op. cit.*, pp. 534-535.

⁴³⁸ ADT, Rep. tem., leg. M 18, documentos fechados entre el 17 y el 24 septiembre 1739. La primera piedra consiste en un sillar rectangular de grandes dimensiones con una cruz labrada en uno de sus lados; un hueco realizado en su interior contiene una caja de plomo con los siguientes elementos representativos: una inscripción de tono “lacónico y expresivo” redactada por el marqués Scotti y alusiva a la iglesia, a los santos Justo y Pastor, al patronato real y a la protección divina de la obra; varias reliquias de santos y

de los cimientos y de la cripta (denominada bóveda subterránea o iglesia inferior) y el inicio de la erección de las paredes y de la fachada; en torno al mes de marzo 1740 la fábrica se paraliza porque faltan los materiales y los fondos están agotados⁴³⁹. Para no interrumpir la obra, el marqués Scotti y Santiago Bonavia deciden emplear el ladrillo en lugar del granito inicialmente previsto para las paredes y la fachada; de piedra serán el zócalo externo, la portada y los arcos de la cripta ya iniciados⁴⁴⁰. En octubre 1741 Vigilio Rabaglio está trabajando en construir la bóveda de la nave, que asegura con cadenas de hierro por él expresamente diseñadas; además fabrica las cimbras de los arcos y la cúpula sobre pechinas (denominada “cascarón”) situada en el centro de la nave⁴⁴¹.

En el verano 1743 se concluye la parte más ingente y costosa de la obra. La decoración de la nave y de la fachada implica la extensión de una nueva escritura de obra, suscrita el 18 de septiembre por Vigilio Rabaglio, que presenta una fianza equivalente a un mes de trabajo⁴⁴². Rabaglio se obliga a revocar las paredes, a rematar con estucos los arcos, los ventanales, los capiteles, a pavimentar con baldosas la iglesia y la cripta, a dibujar y a construir la puerta principal y las secundarias, a colocar las vidrieras, la barandilla de la escalera de caracol que sube a la tribuna del órgano y a decorar ésta última y a construir en madera el tabique que debe separar la nave que servirá de iglesia de la fábrica que se abrirá en el antiguo templo⁴⁴³.

En el mes de mayo 1744, cuando la fachada está terminada salvo en la parte superior, se decide modificar el proyecto. Por orden del marqués Scotti, Santiago Bonavia entrega un nuevo plano que prevé la construcción de dos campanarios angulares que encuadran la fachada⁴⁴⁴. Éstos últimos sustituyen a las dos torres altas 14 metros y previstas inicialmente en el proyecto, pero a los lados de la cúpula del crucero.

oraciones y una relación con la fecha, la hora y el día de la ceremonia, además de monedas de oro y plata. La ceremonia de la bendición de la primera piedra es oficiada por Pedro Clemente de Aróstegui, arzobispo de Larisa; para la ocasión, los parajes que rodean la obra, como las zanjas y los antepechos de las casas cercanas, se decoran con tafetanes y colgaduras. Un retrato del infante cardenal sobre un dosel de terciopelo carmesí cuelga de la fachada de la antigua iglesia que mira a la fábrica.

⁴³⁹ *Ibidem*, documentos fechados el 5 y 15 marzo y el 19 de junio 1740.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, documento fechado el 1 de septiembre 1741.

⁴⁴¹ *Ibidem*, documentos fechados en 1 de septiembre y 27 octubre 1741.

⁴⁴² *Ibidem*, documento fechado en 18 septiembre 1743.

⁴⁴³ *Ibidem*, documentos fechados entre abril y mayo 1743.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, documentos fechados el 26 de abril y el 21 mayo 1744.

La construcción de los campanarios se inicia en el mes de julio 1744, una vez terminada la cornisa del segundo cuerpo de fachada. La barandilla que corona la fachada entre las dos torres y el frontón será de piedra por decisión de Santiago Bonavia. Contemporáneamente se desmantelan los andamios externos⁴⁴⁵.

La decoración del interior del edificio prosigue con dificultad debido a la falta de dinero; en la fábrica reina un pesado clima de trabajo. Los encontronazos entre el arquitecto Rabaglio, decidido a respetar los términos del contrato, y los responsables de la parroquia que escatiman los gastos están a la orden del día. En agosto 1744 la fábrica se paraliza⁴⁴⁶. Dos albañiles, instigados por el párroco Manuel López Aguirre, denuncian al arquitecto porque una pared amenaza con desplomarse⁴⁴⁷. El marqués Scotti ordena hacer unos reconocimientos; la parroquia nombra a los arquitectos Manuel del Río, Francisco Moradillo, Manuel Guiz y Juan de Saavedra; el marqués Scotti elige a Gabriel González, José Tordesillas, Giuseppe Frasca y Giuseppe Lezzeni, éstos últimos colegas de Rabaglio en la obra del Palacio Real. El veredicto, compartido por Santiago Bonavia, es unánime: se trata de una intriga tramada por el responsable de la iglesia para desacreditar a Rabaglio; la fábrica es sólida y la pared defectuosa, que no amenaza ruina, deberá ser arreglada⁴⁴⁸.

Resumiendo, entre 1745 y 1746 se realiza el grueso de la decoración interna y externa prevista en la escritura de obra. La balaustrada que debe decorar la tribuna del órgano origina discusiones, resueltas a favor de la propuesta de Santiago Bonavia, que propone adoptar el modelo realizados por Giuseppe Cozzi en la iglesia de Santa Maria de Torricella de Piacenza. Probablemente Vigilio Rabaglio confía a su hermano Pietro los estucos de la capilla donde se encuentra la fuente bautismal⁴⁴⁹. Las puertas principales son realizadas sobre un modelo de Vigilio que Santiago Bonavia tasaré en 900 reales y que servirá para realizar las puertas de la fachada principal de Aranjuez⁴⁵⁰.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, documentos fechados el 23 y 24 de julio 1744.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, documentos fechados el 27 y 29 agosto 1744.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, documentos fechados el 28 de agosto y el 8 septiembre 1744.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, documentos fechados entre el 27 de agosto y el 12 septiembre 1744.

⁴⁴⁹ S. SUGRANYES, “Vigilio e Pietro Rabaglio di Gandria”, *op. cit.*, pp. XV-XXVI.

⁴⁵⁰ V. TOVAR MARTÍN, “Santiago Bonavia en la obra del palacio real de Aranjuez”, *op. cit.*, p. 235. Las puertas principales de la iglesia son realizadas por el maestro portaventanero Gregorio Gómez y talladas por Agustín del Corral.

El reconocimiento realizado por Santiago Bonavia de la obra dirigida por Rabaglio es de noviembre 1746. En el informe final se aprueba la obra realizada según los términos estipulados en el contrato y se anotan las mejoras y los añadidos no contemplados previamente, entre los que se encuentran los campanarios de la fachada y la decoración de la capilla con la fuente bautismal. Hechas las cuentas, la iglesia debe al arquitecto 106.264 reales, que superan en un tercio la suma pactada en la escritura. Santiago Bonavia ratifica el informe y, en vista de lo bien que ha salido la obra, añade una gratificación para el arquitecto.

Durante los cuatro años en que Rabaglio ha desarrollado su tarea, se proyecta una reforma urbanística para abrir una plaza delante de la iglesia con el objeto de realzar el valor de la bella fachada; la iniciativa del marqués Scotti, puesta en práctica por Santiago Bonavia, no prospera por la oposición de los nobles propietarios de los edificios situados delante de la iglesia. Además Santiago Bonavia elige a los artistas a los que se van a confiar las esculturas de la fachada, es decir, las cuatro estatuas de los nichos, el escudo del infante cardenal, el medallón sobre la puerta principal y los ángeles que rigen la cruz, así como los pintores que realizarán el fresco de la cúpula de la nave y los siete retablos para las seis capilla laterales y el altar mayor.

Las estatuas de los cuatro nichos ilustran las virtudes poseídas por los dos santos niños Justo y Pastor: la caridad y la esperanza son realizadas por el escultor francés Robert Michel y Nicolás Casana se obliga a esculpir las estatuas de la fe y la fortaleza. Ambos firman el contrato en el mes de julio 1745⁴⁵¹. El año anterior, Casana había suscrito un documento para esculpir el medallón sobre la portada con el martirio de los dos santos y los ángeles que rigen la cruz de hierro situada en la parte superior de la fachada⁴⁵². Juan Arranz, en cambio, es el autor del escudo del infante cardenal.

El fresco de la cúpula de la nave representa a los dos santos en gloria y es obra de Bartolomeo Rusca, que desde octubre 1744 elabora el proyecto por orden del marqués Scotti. El fresco es pintado entre los meses de junio y agosto 1745. Rusca consigue incluso ganarse la simpatía de los eclesiásticos, que apoyan la concesión de una gratificación extraordinaria⁴⁵³.

⁴⁵¹ ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1 A, documentos fechados el 23 y el 28 julio 1745.

⁴⁵² *Ibidem*, leg. M 18, documento fechado el 25 septiembre 1744.

⁴⁵³ *Ibidem*, documentos fechados entre el 22 de octubre y el 28 noviembre 1744; véase también: *ibidem*, leg. M 6, exp. 1 A, documento fechado el 19 septiembre 1745.

La decoración interna de la iglesia se concluye con la entrega de los retablos de los altares pintados por Alejandro González Velázquez con la ayuda de Giovan Battista Colomba⁴⁵⁴. Seis retablos son para las capillas laterales y uno para el altar mayor, colocado provisionalmente delante del tabique de madera.

La nueva nave se inaugura con gran pompa en marzo 1747. La construcción es admirada y la satisfacción se lee en este documento: “todos los hombres de gusto que han venido a verla, la trabesura de su ydea y el gran espíritu que tiene que parece mucho más grande, y muchos dudosos de su buen parecer y figura confiesan su gran hermosura”⁴⁵⁵.

En este punto se puede pensar en dar comienzo a la segunda fase: se trata de dismantelar el viejo edificio y de construir el crucero con la cúpula, el presbiterio, las sacristías y las dependencias parroquiales. Pero desde febrero 1748 hasta abril 1749 Vigilio Rabaglio está ausente. De hecho está en Gandria, donde prolonga por un año la licencia de seis meses concedida por la administración de la obra del Palacio Real. Pero en el mes de marzo 1749, dos años después de la inauguración de la iglesia, Bonavia, probablemente presionado por el párroco, retoma los planos para comenzar la segunda fase de los trabajos prescindiendo de Rabaglio. Evidentemente la ausencia tan prolongada de éste último irrita a Bonavia, que debe pensar en una solución alternativa. Pero Rabaglio reaparece en mayo de 1749. En junio entrega a Bonavia unos planos elaborados durante su estancia en el extranjero, pero seguramente también antes, que habrían consentido iniciar los trabajos. Los planos están acompañados de un presupuesto y contemplan, además de la erección de las dependencias parroquiales, la del presbiterio y de la gran cúpula sobre el transepto, ciertamente los elementos del proyecto técnicamente más complicados.

La suma de 2.500.000 reales calculada por Rabaglio para aquellos trabajos es juzgada desproporcionada por Bonavia, que pide una revisión actualizada y más adecuada a la realidad española. Vigilio revisa las cuentas y propone un precio rebajado de 1.800.000 reales. Nuevo rechazo de Bonavia, que personalmente elabora un presupuesto para la ejecución de 900.000 reales, la mitad de la propuesta de Rabaglio. En la controversia entre los dos interviene también el marqués Scotti. Al final es Andrés Rusca que adelanta la cifra de 1.245.000 reales. Éste último, durante muchos años

⁴⁵⁴ Ibidem, leg. M 17, exp. 23, documento 28 noviembre 1746.

⁴⁵⁵ Ibidem, leg. M 18, documento fechado el 23 de julio 1744.

ayudante de Rabaglio en la obra del Palacio Real, había ocupado su plaza en la obra en julio 1748, durante la ausencia de Vigilio. Será este presupuesto, a mitad de camino entre las propuestas de Bonavia y Rabaglio, que será aceptado por el cardenal infante⁴⁵⁶. Evidentemente Bonavia no quiere renunciar a Rabaglio, porque es el único que podrá terminar su proyecto. Para salvar la situación se decide unir a Rabaglio a la fábrica de la iglesia de los santos Justo y Pastor nombrándolo director interventor de la misma; a cambio de un sueldo de 30 reales diarios deberá participar en la elaboración de las condiciones del contrato y controlar el material y la ejecución del trabajo realizado por Andrés Rusca.

Rabaglio acepta la propuesta, pero su posición se convierte rápidamente en insostenible; ante todo no es difícil imaginar las tensiones surgidas entre Andrés Rusca, ahora constructor de la iglesia pero anteriormente a las órdenes de Rabaglio, que se encuentra ante el hecho de tener que supervisar una obra que no construye siguiendo sus criterios. Llegados a este punto se añade una nueva complicación que concierne a los planos. Como se dijo, Rabaglio, constructor de la primera fase de los trabajos, estaba seguro de poder iniciar y concluir la segunda fase proyectada. Sabemos también que había enseñado a Bonavia unos planos de ejecución acompañados de un presupuesto. Se entiende que Rabaglio, cuando es nombrado director interventor, no haya querido entregar el fruto de su trabajo a su sucesor y que haya conservado celosamente sus planos. Llegados a este punto se puede pensar también que los antiguos planos de 1739, exentos de los añadidos realizados durante la primera fase de los trabajos (cripta, torres campanario de la fachada), son los que sirvieron para elaborar el contrato firmado por Rusca. Por otro lado, Rabaglio se encuentra en una situación paradójica porque debe contribuir a la definición de las condiciones contractuales pero sin aplicar su propio sistema técnico. De hecho, el 18 febrero 1750 Vigilio presenta su renuncia al cargo, que no es aceptada. Para desbloquear la situación y para concluir el contrato se recurre a un mediador que examina las cuentas. La existencia de esos planos obsoletos es una fuente de malentendidos. De hecho, varios maestros entre los que se encuentran Tomás Bueno y Manuel Martín Vidal, inspeccionan la construcción en octubre 1750 y acusan a Andrés Rusca de no haber respetado el proyecto⁴⁵⁷. El litigio se resolverá ante un juez y a favor de Rusca en el año 1754. Éste es sin duda un motivo que explica el porqué desde octubre

⁴⁵⁶ Ibidem, leg. M 17, exp. 23, documentos fechados el 11 julio y el 12 agosto 1748.

⁴⁵⁷ Ibidem, leg. M 6, exp. 1 A, documento fechado el 2 octubre 1750.

1750 en adelante, Rabaglio prepara unos nuevos planos completos y actualizados, que reflejan en todo la idea de Bonavia con los añadidos realizados (cripta, torres de la fachada), pero sobre todo que incluyen el diseño reelaborado de las construcciones a realizar durante la segunda fase: transepto con cúpula, presbiterio, dependencias y alojamientos parroquiales. Es este material, constituido por tres planos acompañados de una memoria explicativa, que Rabaglio entrega al marqués Scotti el 22 de febrero 1751. Los planos serán analizados y aprobados por Santiago Bonavia y debidamente legalizados por el comitente. Llegados a este punto estos tres dibujos sustituirán a los planos obsoletos de 1739, serán expuestos a pie de obra y servirán como punto de referencia en la construcción.

Habíamos dejado a Rusca durante la elaboración del contrato de obra. Al final, el arquitecto unido en compañía con Agustín López y Tadeo Orsolino⁴⁵⁸, firma la escritura el 1 de junio 1750. Orsolino garantizará la permanencia en la fábrica y tendrá un sueldo más alto; los otros dos estarán presentes en tanto en cuanto la actividad en la obra del Palacio Real se lo permita. No obstante, toda la segunda fase de los trabajos se distingue por los malentendidos: en primer lugar, entre Rabaglio y Rusca, pero también entre los contratistas. Ya en octubre 1750 se disuelve la compañía, se anula el contrato de obra y se liquidan las cuentas. Enseguida, Andrés Rusca suscribe una nueva escritura análoga a la anterior; tres semanas antes se había unido en compañía con Pietro Rabaglio, éste último en calidad de contable.

Los trabajos, paralizados desde hace tres años, se retoman en junio 1750: se dismantela la antigua iglesia y se construyen los nuevos cimientos. Las sucesivas etapas de la construcción son las siguientes: en marzo 1751 se construyen las paredes y las pilastras, se trabaja en la sacristía y se construye el muro que divide las dependencias parroquiales de la casa del conde de Miranda. En diciembre 1751, Vigilio inspecciona la obra y calucula los costes que deberán ser pagados por el mayordomo de fábrica. En febrero 1752 la fábrica está muy adelantada: se trabaja en la segunda planta de las dependencias parroquiales y se decide no edificar el pórtico tripartito que daba al callejón de Puñonrostro proyectado como entrada lateral al ábside⁴⁵⁹. En marzo 1753 el

⁴⁵⁸ Tadeo Orsolino, primo de Vigilio Rabaglio y hábil aparejador, ha trabajado ya en la construcción de la nave de la iglesia y dirigirá la fábrica a pie de obra; Andrés Rusca y Agustín López asistirán según les permita su trabajo en la obra del Palacio Real de Madrid, donde ambos están empleados.

⁴⁵⁹ En 1752 las monjas del convento del Corpus Christi, cuya fachada principal limita con la callejuela de Puñonrostro, denuncian ante el Ayuntamiento que las obras de la vivienda y la cochera de la parroquia de

ábside y las habitaciones parroquiales, indispensables para la estabilidad de la obra, debían de estar casi terminadas porque se inicia la construcción de la cúpula sobre el crucero. Sin embargo, en este momento Rusca observa una fractura en la pared de la escalera ceñida al ábside que baja a la cripta que puede amenazar la estabilidad de la fábrica que queda por construir, es decir, los dos arcos diagonales del ábside, el tambor y la cúpula. Antes de continuar se solicita un reconocimiento. Desde el 27 marzo 1753 en adelante una serie de arquitectos, Manuel Molina, Francisco Pérez Cabo, Fernando Moradillo y Francisco Ferrero, proceden a inspeccionar la obra. En agosto, para obtener un único informe, las autoridades eclesiásticas nombran a Ventura Rodríguez y a Eugenio Moradillo. El informe recoge el diagnóstico técnico y propone soluciones a adoptar; la cúpula prevista no puede subsistir sin amenazar ruina y para garantizar la solidez de la fábrica habrá que modificar el proyecto. Bonavia había diseñado una cúpula circular amplia y aérea, con linterna y tambor con ocho aberturas sobre el crucero y sostenida, al igual que la cúpula de la nave, por cuatro arcos oblicuos intersecantes en el centro, dos en el ábside y dos en correspondencia con el comienzo de la nave. Para asegurar la fábrica, los arquitectos peritos resuelven formar cuatro arcos perpendiculares en el centro del transepto que dan apoyo a una cúpula elíptica de dimensiones más reducidas, sin linterna y sobre tambor con cuatro aberturas.

El 19 de agosto 1753, a raíz de las disputas surgidas a propósito de la revisión del proyecto y por orden el infante cardenal, Vigilio Rabaglio es apartado definitivamente de la obra. No obstante, a petición de Ventura Rodríguez y de los demás arquitectos, se le pregunta su opinión al respecto. Rabaglio afirma que si él pudiera proseguir la obra, estaría en grado de construir la idea de Bonavia aplicando la técnica adecuada. Para Vigilio la nueva propuesta es una solución de compromiso. En septiembre 1753 se da a conocer el informe de los arquitectos.

De aquí en adelante la historia de la conclusión de la obra es fragmentaria. Gaspar López toma el puesto de Rabaglio en calidad de director interventor, pero subordinado a las órdenes de Bonavia. La compañía de Andrés Rusca con Pietro Rabaglio constituida en 1750 se disuelve en junio 1754, por lo que Rusca es el probable constructor de la cúpula, el último elemento que se construye. A continuación se

San Justo les quitan la luz del coro por excederse del sitio adjudicado (A. GONZÁLEZ SERRANO, *Juan Bautista Saqueti, Arquitecto Mayor del Rey y Maestro Mayor de la Villa de Madrid*, op. cit., tomo II, pp. 125-127).

demonta el tabique de madera y la iglesia con la nave, el presbiterio, el transepto y la cúpula está lista para ser utilizada.

De la inauguración de la iglesia no se tienen noticias, pero fue seguramente discreta. Dos años antes, en febrero 1752, había muerto el marqués Scotti, gran impulsor del proyecto. Y en agosto 1754 el infante Luis Antonio de Borbón renuncia al cardenalato. Su escudo, que se impone en lo alto de la fachada de la iglesia, no es retirado.

3.2.- Análisis crítico de los planos

Esta larga historia es indispensable para interpretar los veintitrés dibujos del fondo Rabaglio que conciernen a la iglesia de los santos Justo y Pastor, siete de los cuales son inéditos y se conservan en el Archivio di Stato del Cantone Ticino de Bellinzona. Sólo dos de los dibujos están firmados: el plano ASB, FR, n. 9 presenta dos rúbricas de Bonavia y el planos RBG/P-51 una “R” y una rúbrica no identificadas. La datación de los dibujos se deduce de la abundante documentación externa que se conserva porque ningún de ellos está fechado.

Por lo que respecta a la tipología, los dibujos se pueden reagrupar como sigue: nueve plantas de la iglesia (ASB, FR, nn. 7, 12 y 13; RBG/P-1, P-2 y P-4 hasta P-7), dos cortes longitudinales (ASB, FR, n. 11 y RBG/P-18), tres alzados laterales (ASB, FR, n. 10; RBG/P-50 y P-51), un alzado de la fachada (ASB, FR, n. 8) y estudios parciales de carácter técnico u ornamental (ASB, FR, n. 9; RBG/P-60 hasta P-62, O-52 y O-80; FAM, nn. 21.1 y 21.2).

Si se ordenan en orden cronológico y siguiendo los acontecimientos de la fábrica descritos anteriormente se obtiene el siguiente resultado:

- 1) primera fase de los trabajos 1739-1747:
 - erección de la nave (1739-1743): ASB, FR, nn. 7 y 8; planos RBG/P-1, P-2, P-5 y P-8;
 - conclusión y decoración de la fachada y de la nave (1743-1747): ASB, FR, n. 9 y dibujos RBG/O-52 y FAM, nn. 21.1 y 21.2;
- 2) segunda fase de los trabajos en la que participa Vigilio Rabaglio 1749-1753:
 - elaboración del proyecto 1749-1750: RBG/P-4 y P-62;

- construcción de la capilla mayor con las sacristías y dependencias parroquiales (1750-1753): dibujos RBG/P-6, P-7, P-50, P-51, P-60, P-61 y O-80; ASB, FR, nn. 10 hasta 13.

Primera fase de los trabajos.

La planta RBG/P-2, datable entre los años 1739-1743, es un estudio detallado de la bóveda de la cripta. La forma de las capillas laterales de la nave remiten al diseño RBG/P-5. Éste último, datable en 1739, representa la planta de la nave con el altar mayor, los altares de las capillas laterales y la proyección de la bóveda con la cúpula de la nave y de la cúpula con linterna del crucero. El plano contiene también propuestas para las balaustradas que delimitan las capillas laterales, el presbiterio y la tribuna del órgano.

El corte interior RBG/P-8 representa con detalle la nave con la cúpula o “cascarón”, la capilla mayor con la cúpula con linterna sobre el transepto y la cripta. Este plano se podría identificar con el corte interior dibujado por Santiago Bonavia en 1739 y que sirve de hilo conductor a lo largo de todo el proyecto. En el plano la fachada no presenta las torres angulares, pero sobre el ábside y detrás de la cúpula del crucero está dibujada a lápiz una torre. Como se ha dicho, esta solución inicial fue abandonada en mayo 1744 cuando se construyeron los campanarios angulares de la fachada.

Del mismo año 1739 es el plano ASB, FR, n. 8, que representa el proyecto inicial de fachada elaborado por Santiago Bonavia. El eje de simetría separa dos variantes decorativas que conciernen a los siguientes elementos: el tipo de revestimiento del muro, la puerta principal con el medallón y la balaustrada de la escalinata que lleva a la entrada. Se observan los siguientes elementos: el frontón superior curvo y partido y coronado por los ángeles que sostienen la cruz; el tímpano, que presenta el escudo vacío del infante cardenal; a los lados, los ángeles recostados con palmas.

El plano ASB, FR, n. 7, relacionado con el dibujo RBG/P-1, representa la nueva nave de iglesia con la cripta, el antiguo templo medieval con las dependencias y la intervención de T. Ardemans. Por lo que respecta a la iglesia medieval, se debe notar su orientación hacia el este, la entrada lateral enmarcada por dos torres y el campanario situado a la altura del crucero, elementos que se identifican claramente en la *Topographia de la Villa de Madrid* de P. Texeira (1656).

Cotejando el plano ASB, FR, n. 7 con la planta RBG/P-1, pintada a color, ésta última presenta los siguientes elementos: en gris claro, las líneas de la excavación perimetral realizada por T. Ardemans; en color amarillo, el tabique de madera situado entre la nave y la antigua iglesia, como también los probables elementos de apoyo provisionales de refuerzo; en la cabeza de la nave y en el centro, no adosado a la pared, está ubicado el altar mayor provisional. La iglesia define el espacio circustante: en la parte superior se encuentran la iglesia de las Carboneras y la plaza y el palacio del conde de Miranda; a lo largo del lado izquierdo de la iglesia, el callejón de Puñonrostro, sobre el que está señalado con línea discontinua el espacio en el que se pensaba situar el pórtico lateral sobre la entrada al transepto; a lo largo del lado derecho, el callejón del Panecillo y el antiguo palacio arzobispal.

El plano ASB, FR, n. 9, dibujado por Santiago Bonavia en torno al mes de mayo 1744, representa una doble propuesta, no realizada, para los campanarios de la fachadada, el frontón semicircular central coronado por dos ángeles que sostienen la cruz y el tímpano con el escudo del infante cardenal.

El dibujo RBG/O-52 propone dos variantes decorativas para la puerta principal, realizada por Vigilio Rabaglio en 1745 a petición del marqués Scotti y Santiago Bonavia⁴⁶⁰. El dibujo debe relacionarse con el proyecto FAM, n. 21.1, titulado “Puerta prinzipal de la yglesia de San Justo y Pastor” y el dibujo “Puertas que salen a la tribuna” del órgano (FAM, n. 21.2).

Segunda fase de los trabajos.

El plano RBG/P-7, con los proyectos preparatorios RBG/P-4 y P-6, está relacionado con los dibujos ASB, FR, nn. 12 y 13 y los años 1749-1751. Nótese la capilla de planta elíptica situada a la derecha del transepto, que en los planos ASB, FR, nn. 12 y 13 es de planta circular.

Los dibujos ASB, FR, nn. 10 hasta 13 están relacionados con los planos entregados por Vigilio Rabaglio en febrero 1751 para ser aprobados por la secretaría del infante cardenal; éstos habían sido actualizados porque presentaban los añadidos al proyecto de 1739 realizados en el curso de los trabajos.

⁴⁶⁰ ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1 A, documento fechado el 5 de septiembre 1745.

El plano ASB, FR, n. 10 es el alzado lateral de la iglesia visto desde el callejón de Puñonrostro. Nótese el pórtico tripartito delante del acceso secundario, que se encuentra también representado en los planos RBG/P-6, P-7, P-50, P-51 y en los dibujos ASB, FR, nn. 12 y 13, así como la verja delante de la fachada, presente también en los planos ASB, FR, nn. 11 hasta 13 y en el plano RBG/P-7.

El dibujo ASB, FR, n. 11 representa el corte longitudinal de la iglesia visto desde el callejón del Panecillo. Cotejándolo con el plano RBG/P-8, se observan los campanarios en los ángulos de la fachada y las dependencias parroquiales.

Los planos ASB, FR, nn. 12 y 13, similares al plano RBG/P-7, representan la planta de la iglesia con la cúpula sobre el transepto, las entradas laterales al presbiterio y la nueva disposición de la sacristía y de las dependencias parroquiales.

Los dibujos RBG/P-50 y P-51 son alzados laterales parciales de las dependencias parroquiales, del ábside y del crucero que dan al callejón de Puñonrostro. Ambos están relacionados con los dibujos que contienen el pórtico tripartito que señala la entrada secundaria (ASB, FR, nn. 10, 12 y 13; RBG/P-6 y P-7). El plano RBG/P-50 presenta también la fachada de la iglesia parroquial que da a la plaza del conde de Miranda. En el plano RBG/P-51, más detallado y con anotaciones de medidas, nótese la moldura que encuadra la ventana en el piso principal, análoga a la que se encuentra en los ventanales del palacio de Riofrío y de la casa Rabaglio en el pueblo de Gandria; también las ventanas trilobuladas de la iglesia parroquial de San Vigilio de Gandria son análogas a la representada en el transepto en los planos RBG/P-50 y P-51 y que se repiten también en la nave de la iglesia.

Los planos RBG/P-60 y P-61, datables entre 1750 y 1751, representan la planta del ábside con las gradas de acceso, el altar mayor y el tabernáculo y están relacionados con el dibujo RBG/O-80. Éste último contiene la planta y el alzado del altar mayor, análogos a los de los planos RBG/P-60 y P-61. En el centro del altar se encuentra el tabernáculo, que en el dibujo RBG/O-80 se propone con dos variantes, una a tinta y la otra a lápiz. Se sabe que Vigilio Rabaglio proyecta uno en diciembre 1750, pero al final se decide utilizar el tabernáculo de la antigua iglesia⁴⁶¹.

* * *

⁴⁶¹ *Ibidem*, leg. M 6, exp. 1, documento del 27 diciembre 1750.

A continuación expongo detalladamente las noticias que conciernen a la decoración escultórica y pictórica del templo, apenas citadas anteriormente y deducidas de un conjunto de documentos inéditos.

3.3.- La decoración escultórica y pictórica del templo

Como se ha dicho, las esculturas y pinturas se realizan durante del remate de la primera fase de los trabajos en la nueva nave de iglesia, entre los años 1743 y 1747. Entre las obligaciones a las que se compromete Vigilio Rabaglio cuando firma la contrata para terminar la nueva nave en septiembre de 1743, no figura “la escultura de piedra blanca”. Ésta, junto a la pintura de la cúpula, al solado de mármol⁴⁶² y a los retablos de las capillas, se encarga por ajuste separado⁴⁶³.

Los adornos son presupuestados por Santiago Bonavia en torno al mes de mayo de 1743. La tarea no resulta fácil: el arquitecto tiene que lidiar con las opiniones y los gustos de los curas, muy interesados en los detalles más impactantes y vistosos para el público⁴⁶⁴. Los precios fijados en el presupuesto son altos; a juicio de Santiago Bonavia, los ornamentos deben ser hechos por “los mejores artífices según corresponde al real ánimo y magnifizienza de S.A. y decoro de esta fábrica”, evitando los sujetos que propongan hacerlos por menos del precio expresado ni “aunque lo hizieran de valde”⁴⁶⁵.

Las discusiones con los responsables de la iglesia atañen a todo tipo de adornos. Los retablos de las capillas laterales de la nave deben de ser según Santiago Bonavia “de estuques adornados de escultura, fingidos de mármol, dorados los capiteles, basas y demás cosas correspondientes”, porque de este modo son “menos costosos que de madera, y dorados y más decorosos, por ser muy comunes los de madera que sólo sirven

⁴⁶² El enlosado de la nave de la iglesia es de mármoles blancos de Colmenar y negros de San Pablo (ibídem, leg. M 18, documento 23-VII-1744).

⁴⁶³ V. TOVAR MARTÍN, “La iglesia de San Justo y Pastor de Madrid: un espacio rococó en clave italiana”, op. cit., p. 115.

⁴⁶⁴ ADT, Rep. tem., leg. M 18, documentos fechados en 26 abril y 8 y 15 mayo 1743.

⁴⁶⁵ Ibídem, documento fechado el 15 mayo 1743. Entre los ejecutores de los adornos estuvo Pietro Rabaglio, que se obligó para los estucos de la capilla con la fuente baptismal (S. SUGRANYES, “Vigilio e Pietro Rabaglio di Gandria”, op. cit., p. XIX).

para nidos de savandijas”⁴⁶⁶; el cura, en cambio, opina que se puede ahorrar dinero restaurando algunos de los retablos de la antigua iglesia, como los dedicados a San Antonio y al Cristo de la Luz, reservando la madera dorada para los de la Virgen de la Soledad, de Santa María de la Cabeza y de Santa Ana⁴⁶⁷.

También son objeto de discordia la barandilla de la tribuna del órgano y los dos balconcillos de piedra que rematan la fachada⁴⁶⁸.

Algunos de los trabajos decorativos se prolongan hasta principios de 1747⁴⁶⁹; en noviembre de 1745 los curas consiguen solar según su gusto la nave⁴⁷⁰. La puerta principal del templo se talla según diseño de Vigilio Rabaglio, que ordena colocar los

⁴⁶⁶ ADT, Rep. tem., leg. M 18, documento fechado en 26 abril 1743.

⁴⁶⁷ Ibídem, documento sin fecha pero datable en 8 de mayo 1743. Al igual que el cura párroco, Santiago Bonavia piensa que los retablos y los adornos de las capillas particulares pueden correr a cargo de los patronos “aunque estuvieran mejor todos correspondientes al universal de la obra”; los arcos exteriores, en cambio, “corresponden a la nave de la yglesia deven ser todos conformes” (ibídem, documento fechado en 15 mayo 1743).

⁴⁶⁸ El modelo propuesto para la barandilla de la tribuna por Santiago Bonavia remite a la de yeso realizada por Giuseppe Cozzi en la iglesia de Nuestra Señora de Torricella de Piacenza (S. SUGRANYES, “El proyecto de Santiago Bonavia y la construcción de la iglesia de San Justo y Pastor”, op. cit., p. 540; sobre el arquitecto Giuseppe Cozzi, cfr. *Dizionario Biografico degli Italiani*, op. cit., tomo XXX, Roma 1984, pp. 563-564, nota a cargo de G. Fiori). El cura Benito de San Martín, que fue presbítero beneficiado de la iglesia de San Justo, prefirió hacer la barandilla de la tribuna del órgano de hierro (AHN, Clero secular, leg. 3987/1, documento fechado el 6 marzo 1741; AHPM, prot. 16578, fol. 200r).

⁴⁶⁹ Los canteros y marmolistas José García y Manuel Vázquez se obligan “lissa y llanamente [...] a dar y sacar de lustre todo el zócalo y bassamento de la nueba yglesia [...] empezando desde la esquina de el derramo de la puerta principal, prosiguiendo por la Capilla del Bautismo y el interior de las demás capillas hasta el tope de el cerramiento y tabicón”. El centro de las capillas queda sin lustrar porque es donde se coloca la mesa de altar; para lustrar, los maestros emplean esperón, esmeril, plomo, carbón y betún (ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1 A, documento fechado en 31 de julio 1745).

⁴⁷⁰ Los curas prefieren el solado de mármol a las baldosas de barro previstas; el coste del mármol asciende a 40.000 reales, frente a los 10.000 calculados para las segundas (ibídem, documento fechado el 20 noviembre 1745). Santiago Bonavia expone su preocupación al respecto ante el marqués Scotti: “No puedo però dejar de espressar a V.E. que tendré mui particular satisfacción de saber el modo que don Benito quiere executar tres mill pies de enlosado de mármoles blanco y negro con sólo diez mill reales de vellón, porque me consta hasta ahora los que se han executado en Madrid y Toledo, por mucha economía que ha havido, no ha bajado ninguno del coste de 15 a 16 reales al pie, y a V.E. le consta que de los solados que se han hecho en San Yledfonso en el appartamento de Sus Magestades, don Miguel Herrero hizo quantas diligencias alcanzó y no halló quien lo executase [...] a menos de catorze reales de vellón” (ibídem, documento fechado el 30 de noviembre 1745).

confesionarios⁴⁷¹. El viejo órgano se pone a la venta y se encarga uno nuevo al maestro Echevarría⁴⁷².

3.3.1.- La escultura de la fachada

Los elementos que decoran la fachada de San Justo (la cruz sostenida por dos ángeles, el escudo, la medalla, la Fe, la Caridad, la Esperanza y la Fortaleza) siguen un programa iconográfico que establece relaciones significativas entre ellos.

Medalla, escudo y ángeles sosteniendo la cruz son los elementos situados en la calle central y los más prominentes de la fachada convexa. La medalla, que respresenta el martirio de los niños Justo y Pastor, es el componente más claramente relacionado con la advocación de la iglesia⁴⁷³.

El escudo está situado en el tímpano del frontón que remata la calle central. Sobre el frontón, coronando toda la fachada, dos ángeles de piedra, uno mirando al cielo y el otro a tierra, sostienen una cruz de hierro más grande que ellos; de la intersección de los brazos de la cruz salen doce rayos como un resplandor. Los angelotes remiten a los dos santos niños, pero su juventud bien puede ser un guiño al patrono, el infante cardenal, a la sazón un joven de unos veinte años.

En cuanto a las cuatro estatuas de la fachada, se seleccionaron las tres virtudes teologales (fe, esperanza y caridad) y una virtud cardinal, la fortaleza, cuya unión con los dos santos niños es estrecha⁴⁷⁴. A los lados de la medalla están la Caridad y la Fortaleza; en el cuerpo superior la Fe y la Esperanza. Su representación, sus actitudes y

⁴⁷¹ Los seis confesionarios son realizados por Diego Sanz, maestro carpintero, a un precio de 100 reales cada uno (ibídem, documento fechado el 21 de octubre 1745).

⁴⁷² Hasta la llegada del nuevo órgano, se utiliza un organito portátil (ibídem, documento fechado el 20 noviembre 1746).

⁴⁷³ El momento de la leyenda fijado en la medalla presenta a un ángel sobre uno de los dos niños sosteniendo la corona de la victoria y mirando al cielo. El verdugo está dispuesto a matar al otro niño y el segundo ángel, mirando a tierra, sostiene aún la palma del martirio.

⁴⁷⁴ En la liturgia de la misa del seis de agosto, día dedicado a los santos Justo y Pastor, se rezan oraciones que citan a las cuatro virtudes relacionadas con los dos pequeños mártires.

los símbolos que las acompañan son canónicos y ya estaban definidos por Ripa y Palomino⁴⁷⁵.

Los elementos que componen el programa iconográfico están claramente distribuidos en el espacio y forman un conjunto significativo; en torno a la entrada a la iglesia y al martirio de los dos santos están las representaciones de las virtudes. Bajo el frontón, en la parte superior, se encuentra el escudo de S.A., patrocinador y promotor de las obras de la iglesia; el escudo exhibe los símbolos del poder eclesiástico, el capelo, y del poder real, la corona. El capelo se sobrepone a la corona y la cruz, símbolo de Cristo, preside toda la fachada de la iglesia.

A mediados del año 1744 está a punto de concluirse el segundo cuerpo de fachada y pronto se empezarán a levantar las dos torres laterales; los andamios, que resultan tan caros de montar y de mantener, se quieren aprovechar para colocar las estatuas y los demás adornos escultóricos.

La decoración de la fachada interesa particularmente al marqués Scotti, que interviene en las discusiones entre Santiago Bonavia y los curas. Las opiniones chocan respecto a los ejecutores de los trabajos y al tipo de piedra que se empleará. En cuanto a éste último, el finalmente elegido es el de Colmenar de Oreja, considerado el más idóneo por el cura párroco; éste opina que en la cantera se puede encontrar una piedra muy blanca, sólida, tersa y sin manchas, como demuestran en Madrid “bellísimas echuras y nuebamente tres estatuas sobre la puerta de San Cayetano”⁴⁷⁶.

⁴⁷⁵ Antonio Palomino de Castro y Velasco describe la Fortaleza y la Fe (*El museo pictórico y escala óptica*, tomos I-III, 1715, ed. Madrid 1947, prólogo de J. A. Ceán Bermúdez, tomo II, p. 729) y remite en varias ocasiones a la *Iconología* de Cesare Ripa (ed. Madrid 2002), donde se retratan la Caridad (pp. 161-164), la Fe Católica (pp. 402-407), la Fortaleza (pp. 437-440) y la Esperanza (pp. 353-356).

⁴⁷⁶ El cura Manuel López Aguirre opina que la piedra de Granada no es conveniente “por quanto el coste de su saca y conducción en tan dilatado camino es muy grande y el sólo precio de porte puede equivaler a todo el precio de la obra [...]; la piedra de Urda, aunque es blanca y sufre pulimento, rara vez dexa de tener manchas y betas que azulean. Es la más vidriosa y la que menos resiste a los yelos sin quebrarse y no habiendo de llevar pulimento ni lustre las estatuas, inporta poco el que pueda ser la piedra más lustrosa” (ADT, Rep. tem., leg. M 18, documento fechado en 16 abril 1744). El capellán Benito de San Martín, por su parte, piensa que las estatuas resguardadas en los nichos deben ser de estuco macizo sin alma de madera para que no abran grietas (ibídem, documento fechado el 13 abril 1744).

Las opiniones del marqués Scotti y de Santiago Bonavia respecto a la piedra para las esculturas no coinciden con las de los responsables de la parroquia. El primero opina que la piedra de Urda o de Granada es la más blanca y conveniente; la de Tamajón, en cambio, no sirve por no resistir a las inclemencias del tiempo, como se observa en la capilla de San Isidro de Madrid, así como la de Colmenar es imposible de sacar sin agujeros ni manchas (ibídem, documento fechado en 11 abril 1744). Unos días después, el marqués Scotti piensa que las estatuas que estén sin resguardo deben ser de mármol, mientras que las de los nichos pueden ser de piedra de Tamajón (ibídem, documento fechado 16 abril 1744).

El primer proyecto para la decoración de la fachada pretende encargar a un único artista toda la escultura: la medalla, las cuatro estatuas de los nichos, el escudo del infante cardenal, los ángeles del remate que sostienen la cruz de hierro y los que, en el plano ASB, FR, n. 8, están recostados en los laterales del frontón superior. Por orden del marqués Scotti, las gestiones para contratar la obra escultórica se inician en torno al mes de julio de 1743⁴⁷⁷. En esta fecha, Manuel López Aguirre y Santiago Bonavia solicitan modelos de los adornos a dos escultores cada uno⁴⁷⁸. Los contactos con éstos últimos se reanudan un año más tarde, en abril de 1744, cuando las discusiones acerca de la elección del realizador del trabajo impiden llegar a un acuerdo⁴⁷⁹: Giovan Domenico Olivieri⁴⁸⁰ y Nicola Casana⁴⁸¹ son, a juicio de Santiago Bonavia, los escultores más idóneos; Roberto Michel, uno de los escultores propuestos por el cura Manuel López Aguirre⁴⁸², es un desconocido para Santiago Bonavia, que se ha informado sobre él con Giovan Domenico Olivieri⁴⁸³.

Al igual que el marqués Scotti, Santiago Bonavia considera que la piedra de Urda, a pesar de que no es tan blanca como la de Granada, es la más idónea para las estatuas, como demuestran las piezas de buen tamaño y sin manchas que se encuentran en el estudio de escultura de la obra del Palacio Real de Madrid. Según el arquitecto, que escribe desde Aranjuez, la piedra de Tamajón es “del todo inútil para esta obra [...] por la experiencia que de ella se tiene, porque al ynclemencia se desmorona y en Palazzo se ha desechado aún después de haver ya lavado porción de ella. La piedra de Granada, para las estatuas que deven estar a la ynclemencia de los temporales, la considero de las que ay en España la más a propósito por ceder en poco a la de Carrara, pero es costosa; de su piedra son las de las obras de escultura que ay en los jardines de San Ildefonso. La de Urda, aunque no es tan blanca, es de bastante solidez y desta se conduce para las obras de escultura de Palacio y della se han servido en el transparente de la Santa Yglesia de Toledo y para mi sentir la tengo por la más cómoda y menos costosa. No es preciso que estas estatuas sean todas de una pieza entera y por consiguiente se hallarán pedazos sin las manchas que se le supone [...]. La piedra de Colmenar de Oreja es sumamente vidriosa, llena de abujeros como una esponja y por la esperienzia que acá tenemos, pues es de la que aquí se gasta y se haze della cal, salta con mucha facilidad; y en la obra de palacio se ha desechado para lo que mira a estatuas en el supuesto de que no se puede trabajar con aquella esquisiteza que requiere la escultura” (ibidem, documento de 19 de abril 1744).

⁴⁷⁷ Ibidem, documento fechado el 19 julio 1743.

⁴⁷⁸ Ibidem, documento del 28 julio 1743.

⁴⁷⁹ El marqués Scotti se reserva la última palabra sobre la elección del grupo de modelos más conveniente para la fachada (ibidem, documentos del 28 julio 1743 y 12 abril 1745).

⁴⁸⁰ Ibidem, leg. M 18, documento fechado el 28 julio 1743.

⁴⁸¹ Ibidem, documento fechado el 28 julio 1743; en el mismo archivo: leg. M 6, exp. 1 A, documento fechado 28 julio 1745.

⁴⁸² Ibidem, leg. M 18, documento fechado 16 abril 1744.

⁴⁸³ Giovan Domenico Olivieri considera a Roberto Michel “de poca fama en Madrid”, teniendo en cuenta “el vil precio a que se allana para hazer la obra porque se conoce por él tiene poca experiencia” (ibidem,

Llegados a este punto y como el tiempo apremia, Santiago Bonavia propone repartir la escultura entre diversos artífices, “haziendo cada artífize su modelo, porque la concurrencia hará que cada uno procure desempeñar mejor que el otro, y devemos procurar que la escultura sea de lo más escojido que se pueda y no pensar a llenar solamente los nichos aunque sea de mamarachos”⁴⁸⁴. Los escultores finalmente elegidos son Nicolás Casana y Roberto Michel, que esculpirán dos de las estatuas de los nichos cada uno y los dos ángeles del remate, confiados al primero⁴⁸⁵; el encargo del escudo⁴⁸⁶ y de la medalla a “obreros diestros” es aplazado⁴⁸⁷.

Los ángeles del remate son los que más prisa corren⁴⁸⁸; la contrata con Nicolás Casana para esculpirlos data del mes de septiembre de 1744⁴⁸⁹. Una vez concluida la construcción de la fachada, en julio de 1745, se firman las otras escrituras acordadas: Robert Michel se obliga a ejecutar las estatuas de la Caridad y la Esperanza, situadas en las hornacinas inferior izquierda y superior derecha⁴⁹⁰; Nicolás Casana se compromete

documento fechado el 19 abril 1744). Santiago Bonavia desconfía del escultor porque no sabe cuál es su habilidad, “pues hasta ahora no sé que haya hecho obra de mármol” (ibidem, documento 12 septiembre 1744); véase también la opinión del marqués Scotti, que afirma que “nadie ha dado la menor noticia ni se sabe qué avilidad sea la suia, se considera de poco renombre quando a los prácticos se oculta” (ibidem, documento fechado en 22 abril 1744).

⁴⁸⁴ Ibidem, documentos fechados el 19 y 22 de abril 1744.

⁴⁸⁵ El 14 de noviembre 1744, el marqués Scotti afirma no poder conformarse “en que los ángeles sobre la fachada los aga un escultor poco diestro y aunque tenga alguna mayor costa tengo por conbeniente que se hagan por Caresana” (ibidem).

⁴⁸⁶ El modelo para el escudo de S.A. es entregado por Santiago Bonavia en septiembre de 1744 (ibidem, leg. M 18, documento fechado el 10 septiembre 1744).

⁴⁸⁷ Ibidem, documento fechado el 14 septiembre 1744; en el mismo archivo: leg. M 6, exp. 1 A, documento de 15 julio 1745.

⁴⁸⁸ Ibidem, leg. M 18, documento de 16 septiembre 1744.

⁴⁸⁹ El 25-IX-1744 Nicolás Casana, “statuario de S.M.” y escultor en la obra del Palacio Real de Madrid, se obliga a ejecutar los “dos niños de piedra blanca de Colmenar” y a colocarlos en el remate por 14000 reales; de cuenta del escultor están la piedra y su porte, así como subir las esculturas al remate y asegurarlas con el hierro, las barras y grapas necesarios. La cruz de hierro sobredorada a sisa es realizada aparte según un modelo del escultor (ibidem, documento de 25 septiembre 1744). El cura Manuel López Aguirre, que también firma la escritura, considera que el precio fijado demasiado elevado (ibidem, documento fechado en 10 septiembre 1744). Los recibos emitidos por el escultor por los “chicotes” del remate constan entre el mes de agosto de 1745 y el 2-VII-1747, fecha del finiquito (ibidem, leg. M 6, exp. 1 A).

⁴⁹⁰ Ibidem, documento de 23 julio 1745. Sobre el escultor Robert Michel, cfr. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, “Roberto Michel, escultor del siglo XVIII”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*, XXV, 1917, pp. 4-6.

para las estatuas de la Fe y la Fortaleza, destinadas a las dos hornacinas restantes⁴⁹¹. El precio pagado por cada estatua es de 11.000 reales.

La realización de las estatuas requiere unas indicaciones precisas referidas a los siguientes elementos: su disposición, dependiendo de si están colocadas en el cuerpo superior o en el inferior de la fachada⁴⁹²; sus proporciones (alto, ancho y corpulencia), determinadas por las medidas de los nichos u hornacinas; su material, correspondiente a una única pieza de piedra de Colmenar. Los modelos, la saca de la piedra, la conducción de las esculturas desde el taller a la obra y su perfecta colocación en los nichos corren a cargo de los escultores⁴⁹³.

La talla del escudo del infante cardenal se contrata con Juan Arranz por un precio de 16.000 reales⁴⁹⁴. Las indicaciones para la realización del adorno conciernen a: 1. su modelo, correspondiente al escudo dibujado en el suelo de una de las salas del palacio arzobispal, entonces situado a un lado de la iglesia de los santos Justo y Pastor, donde hoy se ubica la sede de la nunciatura apostólica⁴⁹⁵; 2. su disposición en el remate de la fachada, lo que obliga a dar mayor relieve y vuelo a algunas de sus partes; 3. los materiales, piedra de Colmenar para la talla⁴⁹⁶ y hierro pintado al óleo a imitación de la piedra para el capelo y la corona.

⁴⁹¹ ADT, Rep. tem., leg. M 18, documento de 28 julio 1745.

⁴⁹² M. L. Tárraga Baldó recoge una opinión del marqués Scotti sobre el oficio de escultor, la técnica escultórica y las proporciones en las estatuas (*Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, tomos I-III, Madrid 1992, tomo II, pp. 31-32).

⁴⁹³ Algunos detalles actuales de las estatuas no coinciden con los estipulados en las contratas: 1. el áncora de hierro de la Esperanza y la cruz sostenida por los ángeles han perdido la pintura al óleo del color de piedra que las recubría; 2. la estatua de la Fe sostiene, en lugar de una cruz de hierro pintada del color de la piedra, un cáliz con la sagrada forma.

⁴⁹⁴ ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1 A, documento fechado en 24 julio 1745. Es Santiago Bonavia quien designa para la obra a Juan Arranz (o Herranz), maestro tallista especializado en la talla de escudos. Según María Luisa Tárraga, el escultor habría realizado el escudo con la ayuda de Antonio Solari ("El escultor Pedro Martinengo y la fachada del palacio de Aranjuez", *Archivo Español de Arte*, XLIX, 1976, pp. 435-453, p. 439); la autora se contradice erróneamente al atribuir más tarde la talla del adorno a Nicolás Casana (*Giovan Domenico Olivieri*, op. cit., tomo II, p. 158).

⁴⁹⁵ El escudo debe presentar los cuarteles y las armas de España propias del infante cardenal como arzobispo de Toledo, así como estar enmarcado por una orla de adornos y follaje y por las insignias correspondientes (Toisón de Oro, cruces de San Genaro y de Santo Espíritu).

⁴⁹⁶ En el caso del escudo real de la fachada del palacio de Aranjuez (contrata de obra del 30-VIII-1750), Juan Arranz labró diez y seis piezas de piedra de Colmenar (M. L. TÁRRAGA BALDÓ, "El escultor Pedro Martinengo", op. cit., p. 449).

Las estatuas y el escudo se colocan en la fachada entre el mes de octubre de 1745 y mediados del año siguiente, cuando se retiran los andamios⁴⁹⁷. Por lo que respecta a la medalla sobre la puerta, cuya colocación no impide el poder quitar los andamios, Santiago Bonavia decide encargarla al escultor más competente en la realización de las estatuas⁴⁹⁸; el autor seleccionado es Nicolás Casana, que labra el adorno en 1747 y lo coloca en su lugar en agosto de 1748⁴⁹⁹.

3.3.2.- Las pinturas del interior de la nave

En la cúpula de la nave de seis capillas tiene que figurar un fresco con “una gloria de los santos niños con ángeles”⁵⁰⁰. Para su ejecución se piensa primero en Luis González Velázquez, a quien en el mes de octubre de 1744 se pide un modelo⁵⁰¹. Por decisión del marqués Scotti, que se encuentra en San Ildefonso, la obra se encarga finalmente a Bartolomeo Rusca, pintor de cámara de Isabel de Farnesio y “artífice que

⁴⁹⁷ En octubre 1745, Nicolás Casana solicita a la obra del Palacio Real la maroma necesaria para "subir a el remate de la fachada la cruz de hierro; los dos ángeles de piedra y todas las cosas que componen el escudo de armas de S.A.R." (id., *Giovan Domenico Olivieri*, op. cit., tomo II, p. 158). El recibo que sirve de finiquito para el pago de las esculturas de Nicolás Casana está fechado en 2 de julio de 1747 (ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1 A). Robert Michel retrasa la entrega de sus estatuas (ibídem, documentos fechados el 20 y 21 febrero 1746); el último recibo por él firmado es del 4 de abril de 1747.

⁴⁹⁸ Ibídem, documentos fechados el 15 y 17 julio 1745.

⁴⁹⁹ En noviembre de 1747 se entregaron 3000 reales a Nicolás Casana para que concluyera la medalla (ibídem, leg. M 17, exp. 23, documento fechado el 17 noviembre 1747). Ésta fue colocada entre julio y agosto de 1748, durante la ausencia de Vigilio Rabaglio. Andrés Rusca, que sustituía al arquitecto en la obra del Palacio Real de Madrid y que en ese momento también dirigía la composición del aposento inmediato a la tribuna de la iglesia, intervino en su colocación en la fachada (ibídem, documento fechado el 12 agosto 1748).

⁵⁰⁰ Ibídem, leg. M 18, documento fechado el 26 abril 1743.

⁵⁰¹ Ibídem, documento del 22 octubre 1744; Luis González Velázquez trabaja en esos mismos años con Santiago Bonavia y Vigilio Rabaglio en el Buen Retiro, donde pinta modelos de decorados para óperas de teatro y decora el apartamento privado del marqués Scotti (M. TORRIONE, “Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V”, op. cit., pp. 236-237; ADT, Rep. tem., leg. M 18, documento fechado el 7 septiembre 1744). Su intervención en San Justo tendrá lugar en 1753, cuando pinta junto a sus hermanos Alejandro y Antonio los frescos de la capilla mayor de la iglesia (R. GUERRA DE LA VEGA, *Guía para visitar las iglesias y conventos del antiguo Madrid*, Madrid 1996, p. 160).

con más perfección podrá hacerlo”⁵⁰². Rusca viene a Madrid para tratar los detalles con el cura⁵⁰³, que le entrega una descripción del asunto de la pintura: una gloria con la Santísima Trinidad y los santos niños en el centro, revestidos éstos con las insignias de mártires y las aureolas de santidad; junto a ellos, los santos Vidal, padre de los niños, Natal, hermano de Vidal, y Asturio, arzobispo que descubrió los cuerpos; alrededor del grupo central se colocarán los demás santos venerados en el arzobispado de Toledo, entre los que sobresaldrán los más importantes⁵⁰⁴; las cuatro pechinas están destinadas a cuatro santos (San Eugenio, San Julián, San Ildefonso y San Audencio) o a virtudes alusivas a los santos niños (religión, piedad, sabiduría y fortaleza).

En marzo de 1745, Bartolomeo Rusca ha terminado su trabajo en San Ildefonso⁵⁰⁵; tras viajar a Aranjuez, se encuentra en mayo en Madrid, ocupado en la elaboración final de la idea para el fresco; la propuesta que hace al marqués Scotti es bien distinta a la del cura: la cúpula se fingirá abierta hacia una gloria compartida por los santos y el infante cardenal. La representación de los niños llevados al cielo quedará del lado del altar; las armas del cardenal se pintarán del lado de la fachada. Para acentuar el efecto sorpresa, el pintor tiene previsto dibujar el remate del frontón de la iglesia

⁵⁰² Bartolomeo Rusca nació en Rovio, cerca de Lugano, en 1680. Ampliamente documentada es su obra en España y, en particular, su colaboración con Santiago Bonavia (L. BRENTANI, op. cit., tomo III, pp. 79, 83 y 95-96; L. RICCÒ-SOPRANI, “Affreschi inediti di Robert de Longe”, op. cit., p. 49; de la misma autora: “La decorazione pittorica di palazzo Somaglia su Strada Levata a Piacenza”, op. cit., pp. 55-65; P. MARTÍN PÉREZ, *Las pinturas de las bóvedas del Palacio Real de San Ildefonso*, op. cit., pp. 48-52 y 217-218; J. URREA FERNÁNDEZ, *La pintura italiana en España*, op. cit., pp. 186-199). Llegó a España en torno a 1734. Después de su muerte, ocurrida en San Ildefonso el 14 de julio de 1750, su primo Andrés Rusca cobró varios libramientos atrasados correspondientes a unas obras ejecutadas para el monarca Felipe V (ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1, documento fechado el 1 agosto 1750).

⁵⁰³ ADT, Rep. tem., leg. M 18, documentos fechados en 22 octubre y 28 noviembre 1744.

⁵⁰⁴ Siguiendo la descripción del cura Manuel López Aguirre, entre los santos venerados en el arzobispado de Toledo más importantes deben figurar: San Eugenio, arzobispo anciano; San Ildefonso, de aspecto hermoso, sin barba y la cabeza con cerquillo de monje; San Julián, anciano y con un libro de música o canto llano e instruyendo dos niños; San Eulogio, escribiendo un libro; Santa Leocadia, con una cruz en la mano izquierda, la derecha en el pecho, sin olvidar tanto a los sumos pontífices Melquíades y Dámaso, como a San Isidro. El documento contiene también una lista con los nombres de todos los santos y santas toledanos, entre los que están: Elpidio, Saturnino, Eugenio, Honorato, Nermolao, Pelagio, Melancio, Marino, Natal, Olimpo, Gregorio, Audencio, Asturio, Heladio, Félix Arcediano, Marciana, Obdulia, Casilda, Quiteria, Vicente y los niños Justo y Pastor (ibídem, documentos fechados el 22 octubre y 28 noviembre 1744).

⁵⁰⁵ El 14 de marzo de 1745 Santiago Bonavia afirma que Bartolomeo Rusca no tiene en qué ocuparse, ya que “las bóvedas del cuarto bajo de San Ildefonso están pintadas por lo que mira a historias o fábulas” (V. TOVAR MARTÍN, “Santiago Bonavia, arquitecto principal de las obras reales de Aranjuez”, op. cit., p. 143).

coronado por el escudo sostenido por dos jóvenes angelotes de dieciséis años, más grandes del natural, para ser vistos en su justa proporción y simetría. Debajo de la línea del frontón, a modo de basa, estará la cartela con una inscripción. Las armas y los dos angelotes del color del mármol servirán de “contraposto” al dibujo de la gloria. Ésta última ya está dibujada al carboncillo, sólo falta fijarla recorriéndola con tinta. Bartolomeo Rusca piensa empezar a pintar a principios de junio, una vez terminado el estarcido⁵⁰⁶.

Dos meses después, remata su fresco con la inscripción elegida para la cartela "PIETAT: ET MVNIF: LVD: HISP: INF: ANNO MDCCXLV"⁵⁰⁷, sólo para alabanza del infante, y se retiran los andamios. La fecha consignada para la memoria futura sólo coincide con la terminación del fresco.

A finales del mes de septiembre de 1745, Rusca está de vuelta en San Ildefonso⁵⁰⁸. Como de costumbre, el artista está en apuros porque no ha percibido su sueldo⁵⁰⁹, pero en San Justo se ha ganado la simpatía de los curas, quienes apoyan la concesión de una gratificación⁵¹⁰.

Durante el año siguiente, se encargan siete retablos provisionales a Alejandro González Velázquez, "profesor de arquitectura" en la corte de Madrid⁵¹¹. El encargo, por 16.000 reales, incluye la construcción completa de los retablos, la pintura “en

⁵⁰⁶ Ésta es la idea plasmada por Bartolomeo Rusca y enviada al marqués Scotti el 29 de mayo de 1745: “ho pensato di fingere che nela cupola si vede la cima dela faciata dela chiesa a cui, sicome si finge sia aperta la cupola, si pole vedere salire il remenato dove vi sia apogiato sopra detta arma, tenuta da duve angeloni g[i]oveni de 16 anni, fingendola di marmo perchè non disturba l’armonia al dipinto dela cupola e mi farà contraposto di far parere più alta l’cupola Mentre dala parte dove devasi rappresentare l’arma, le va dipinto la gloria più alta, o sia più lontana del globo hove ho disegnato li duoi santi portati al cielo, che queste sono figure più grande del naturale perchè si posiano vedere abasso in buona semetria. Mi hocorre di avere l’inpronto del segilo del arma per pottere vedere tuto quello le va rapresentato, a qui pregho V.E. me lo favi giungere là dov’è. Il disegno è di già tuto dilineato e hor le ho da fisarlo, e perchè no si scapi le liñie del carbone e ricorerle con inchiostro; e penso per il prencipio del prosimo giugno potrò dar prencipio a dipingere. E mi creda V.E. che non perdo un momento di tempo e ho fortuna che si vede buona luce vino [sic] le sette e mezza dela tarda e per la matina nel spontar del giorno” (ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1 A).

⁵⁰⁷ Ibidem, documento fechado el 25 de julio 1745.

⁵⁰⁸ P. MARTÍN PÉREZ, *Las pinturas de las bóvedas del Palacio Real de Aranjuez*, op. cit., p. 174, nota 102.

⁵⁰⁹ ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1 A, documento fechado el 6 noviembre 1745.

⁵¹⁰ Ibidem, documento fechado el 19 septiembre 1745.

⁵¹¹ Acerca de Alejandro González Velázquez, véanse las noticias recogidas por Antonio Ponz (*Viage de España*, op. cit., tomo V, pp. 127-129) y en 1927 por Elías Tormo (E. TORMO MONZÓ, *Las iglesias del antiguo Madrid*, reedición de los fascículos de 1927 anotada por E. Gómez Moreno, Madrid 1979, p. 79); Otto Schubert subraya la estrecha colaboración entre Santiago Bonavia y el pintor (O. SCHUBERT, *Historia del Barroco en España*, trad. de M. Hernández Alcalde, Madrid 1924, p. 353).

perspectiva” y el ensamblaje⁵¹². El autor aún trabajaba en ellos el 20 de noviembre de 1746⁵¹³, con gran apremio y con la ayuda de Juan Colomba⁵¹⁴ y otros varios pintores y ensambladores⁵¹⁵. Seis de los retablos estaban destinados a las capillas laterales y uno al altar mayor, situado provisionalmente ante el tabique de madera.

En 1739, el cura y el mayordomo ya habían pensado en la dedicación de las capillas⁵¹⁶, así como en el asunto del retablo mayor⁵¹⁷, pero no hay noticias sobre el tema

⁵¹² ADT, Rep. tem., leg. M 17, exp 23, documento sin fecha pero posterior al 28 noviembre 1746.

⁵¹³ Ibídem, documento fechado el 20 noviembre 1746; uno de los recibos firmados por Alejandro González Velázquez data del 28 de noviembre siguiente.

⁵¹⁴ Se trata de Giovan Battista Colomba, primo de los Rabaglio; trabaja de nuevo en 1749 en San Justo pintando la medalla del nuevo órgano según un modelo de Bartolomé Rusca (ibídem, documento del 10 marzo 1749); en 1744 y 1747 está a las órdenes de Santiago Bonavia en el Buen Retiro (Y. BOTTINEAU, *El arte en la corte de Felipe V (1700-1746)*, op. cit., p. 682; J. URREA FERNÁNDEZ, *La pintura italiana en España*, op. cit., pp. 113 y 421-422). Por cuestiones de cronología, este Giovan Battista Colomba se puede identificar con el autor de los dos cuadros del Museo del Prado firmados "G.B. Colomba Pinx.", de la segunda mitad del XVIII y obra de Giovan Battista Innocenzo Colomba (1717-1801), activo hacia 1745 en Alemania (AA.VV., *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*, a cargo de A. E. Pérez Sánchez, edición revisada y puesta al día por J. Portús y M. Sabán, Ministerio de Cultura, Madrid 1996, p. 79, n. 3194; L. PEDRINI-STANGA, *I Colomba di Arogno*, op. cit., pp. 189-190 y 219-221).

⁵¹⁵ Alejandro González Velázquez, en contra de lo acordado con Santiago Bonavia, se ve obligado a contratar a varios pintores y ensambladores para acelerar los trabajos; el dinero percibido no es suficiente para obtener ganancia, por lo que, a pesar del desacuerdo mostrado por el cura Manuel López Aguirre, solicita al marqués Scotti una ayuda de costa para terminar la obra (ADT, Rep. tem., leg. M 17, exp. 23, documento sin fecha pero posterior al 28 noviembre 1746).

⁵¹⁶ AV, ASA, 1-188-23, documento sin fecha pero datable en junio de 1739.

⁵¹⁷ A petición del marqués Scotti, el cura Manuel López Aguirre describe los dos pasajes de la vida de los santos que podrían figurar en el altar mayor: el primero es el de la “heroica fortaleza con que unos niños

de las pinturas realizadas⁵¹⁸. No queda rastro de estos lienzos que Antonio Ponz en 1793 aún vio con las esculturas de San Joaquín, Santa Ana y la Virgen⁵¹⁹.

tan tiernos se presentaron ante Daziano, confesando a Christo y ofrezándose al martirio, lance que puede representar al tirano en su solio y a los niños en demostración de argüirle y convenzerle, y soldados a quienes ordena su prisión y muerte, éstos en semblantes airados y terribles y los santos con rostros risueños y agradables. El segundo supuesto es el de su dichoso martirio. En éste, en el campo llamado entonces loable, puestos sobre un peñasco se sacrificaron agradables víctimas a el Altísimo. En éste podrían figurarse los niños de uno de dos modos: o en demostración de animar San Justo a San Pastor a la muerte o el de estar inclinadas las cabezas para rezivir el golpe; y en uno y otro modo habrá soldados que llenen el terreno y dos berdugos, en demostración correspondiente a la ydea, debiendo figurarse ángeles con guirnaldas y luzes zelestiales sobre los santos” (ADT, Rep. tem., leg. M 18, documento fechado el 2 mayo 1739).

⁵¹⁸ En el momento de la inauguración de la iglesia, cuatro de los altares y capillas estaban dedicados al Ángel de la Guarda, a Santa Ana y San Joaquín, a Santa María de la Cabeza y a la Virgen de la Soledad (ibidem, leg. M 17, exp. 23, documento fechado en marzo 1747). Mercedes Agulló dio la lista de otros santos venerados en el antiguo templo de San Justo (M. AGULLÓ Y COBO, “La basilica pontificia de San Miguel (antigua parroquia de los Santos Justo y Pastor”, *Aula de Cultura*, ciclo de conferencias sobre monumentos madrileños, Madrid 1970, pp. 18-19). Algunas de las capillas de la nueva iglesia, como la situada en el medio en el lado del Evangelio, fueron cedidas en patronato a familias nobles de la parroquia y utilizadas para enterramientos (AHN, Clero secular, leg. 3987/1, documento fechado el 6 marzo 1741).

⁵¹⁹ A. PONZ, *Viage de España*, op. cit., tomo V, p. 128.

4.- El palacio del Buen Retiro: el cuarto del infante cardenal Luis Antonio de Borbón en el Jardín de Francia

4.1.- Notas bibliográficas y planos

La historia de la construcción del palacio del Buen Retiro, edificado en la década de 1630 durante el reinado de Felipe IV y el gobierno del conde-duque de Olivares, ha sido recientemente actualizada en algunos de sus aspectos⁵²⁰. Los estudios se centran en la construcción y en la decoración del edificio original; el espacio dedicado a las reformas realizadas posteriormente en el palacio y, en particular, a las emprendidas en los años centrales del siglo XVIII, es escaso. Respecto a éstas últimas, las informaciones publicadas se presentan difíciles de hilvanar. Las razones son múltiples: la documentación es incompleta y parcial; las distintas partes del palacio del Buen Retiro fueron repetidamente reformadas a lo largo de los años y sus nombres varían de un documento a otro, dificultando la labor de ubicarlas correctamente⁵²¹. En este panorama, un capítulo aparte lo constituyen las obras proyectadas y dirigidas en el edificio por Santiago Bonavia durante el reinado Felipe V, estudiadas por lo que respecta a los aposentos reales y al coliseo⁵²².

⁵²⁰ J. BROWN, J. H. ELLIOTT, *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid 1985, pp. 91-110 y 261-267; J. BROWN, “El palacio del Buen Retiro: un teatro de las artes”, en *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Úbeda de los Cobos, Museo del Prado, Madrid 2005, pp. 65-70.

⁵²¹ Entre los estudios dedicados al palacio del Buen Retiro en el siglo XVIII destacan tanto los de Yves Bottineau, referidos los proyectos de reforma de Robert de Cotte y René Carlier, como los de Virginia Tovar, que aportan una visión cronológica general de las transformaciones realizadas en el sitio a lo largo del siglo XVIII (Y. BOTTINEAU, “Felipe V y el Buen Retiro”, *Archivo Español de Arte*, XXXI, 121, 1958, pp. 117-123; del mismo autor: *El arte en la corte de Felipe V*, op. cit., pp. 292-299; V. TOVAR MARTÍN, “El Real Sitio del Buen Retiro”, *Villa de Madrid*, XXVII, 102, 1989, pp. 13-46; de la misma autora: “Proyectos para la remodelación del Sitio Real de la Casa de Campo y del Buen Retiro”, *Anales de historia del arte*, 1, 1989, pp. 45-57); véanse también: *Las propuestas para un Madrid soñado: de Teixeira a Castro*, op. cit., pp. 294-311; J. GARMS, “Los proyectos de Robert de Cotte para el palacio del Buen Retiro”, en *El arte en la corte de Felipe V*, op. cit., pp. 213-222.

⁵²² Sobre la reforma de las habitaciones reales en 1746, cfr. R. M. ARIZA CHICHARRO, “El proyecto de Santiago Bonavia para la remodelación del cuarto de los Reyes en el palacio del Buen Retiro”, *Villa de Madrid*, XXIII, 1985, 86, pp. 15-24; Y. BOTTINEAU, *El arte en la corte de Felipe V (1700-1746)*, op. cit., pp. 620-621; M. TORRIONE, “El Real Coliseo del Buen Retiro”, op. cit.; de la misma autora: “Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V”, op. cit.; M. TORRIONE, “Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI”, op. cit.; M. VERDÚ RUIZ, “Transformaciones

El material del fondo Rabaglio conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid consiente documentar una de las partes del palacio peor conocidas, el cuarto del infante cardenal don Luis en el Jardín de Francia, así como la reforma de este espacio que, como se verá, fue realizada por Vigilio Rabaglio entre los años 1742 y 1746⁵²³. Los planos que lo conciernen son catorce (RBG/P-9 a P-19, P-26, P-27 y P-52), de los que siete contienen notas manuscritas (RBG/P-9, P-10, P-12, P-16 a P-18, P-26) y dos están fechados (RBG/P-9 y P-27)⁵²⁴. A los dibujos se añade el libro de cuentas de la obra (RBG/M-1), del que se deducen las noticias relativas a la construcción (cronología de la obra y trabajos realizados).

Para completar el estudio, he asociado a los planos del fondo Rabaglio un proyecto conservado en la Biblioteca Nazionale Marciana de Venecia (de ahora en adelante: BMV, Cod. Marc. It. IV 67). El plano, referido al cuarto del infante cardenal Luis Antonio en el palacio del Buen Retiro y muy similar al dibujo RBG/P-12, forma parte del manuscrito que agrupa los dibujos de palacios reales españoles copiados por Giambattista Novello⁵²⁵. A diferencia de los demás planos realizados por el paduano, no presenta su firma; además, contiene una inscripción errónea relativa al palacio real de

dieciochescas del teatro del Buen Retiro”, op. cit.; de la misma autora: *El arquitecto Pedro de Ribera*, op. cit., pp. 271-276.

⁵²³ Recientemente, Carmen Blasco Rodríguez ha ubicado el apartamento del infante cardenal en el conjunto del palacio del Buen Retiro (*El palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado*, Madrid 2001, pp. 199-203). La autora revisa las informaciones expuestas en su tesis doctoral (*Restitución proyectual del palacio del Buen Retiro de Madrid*, Universidad Politécnica de Madrid, 1994) y añade los documentos gráficos por ella presentados el año anterior en soporte multimedia (*El palacio del Buen Retiro. La arquitectura y su época*, CDrom, Madrid 2000).

⁵²⁴ En el catálogo de 1997, los planos del fondo Rabaglio identificados con la obra del cuarto de S.A. son 20 (RBG/P-9 a P-27 y P-52); el mismo criterio sigue Carmen Blasco, que omite el RBG/P-19 por inadvertencia (*El palacio del Buen Retiro de Madrid*, op. cit., p. 200). En mi opinión, los planos RBG/P-20 a P-25 no corresponden al palacio del Buen Retiro, sino al proyecto de Vigilio Rabaglio para el palacio de los Afligidos. En cambio, por sus características, he incluido en la serie referida al apartamento del infante cardenal en el jardín de Francia también los siguientes planos: el RBG/P-52, a pesar de que algunos de sus aspectos (número de ventanas, ancho y largo de la fachada y de la torre angular) no concuerdan con las de los otros proyectos identificados con la fachada del cuarto; las secciones RBG/P-26 y P-27, correspondientes con toda probabilidad a una de las crujías perpendiculares a la fachada principal al jardín de Francia y no a un alzado del jardín de la reina como opina Carmen Blasco.

⁵²⁵ El proyecto figura en el número IIIº del apartado de “li piani delle delizie delle Reali Villeggiature”, que incluye los planos de G. Novello de los Reales Sitios de San Ildefonso, El Escorial y El Pardo, además de la vista de la ciudad de Toledo (BMV, Cod. Marc. It. IV 67, cfr. L. OLIVATO, “Giambattista Novello, un arquitecto paduano del siglo XVIII en la corte de España”, *Archivo Español de Arte*, tomo XLVII, 188, 1974, pp. 351-358, p. 359).

Aranjuez⁵²⁶ que ha confundido a los estudiosos⁵²⁷ y que presenta una grafía que no concuerda con la de las inscripciones del resto de los planos de edificios españoles copiados por Novello y hoy conservados en Venecia⁵²⁸.

El apartamento del infante cardenal aparece también representado en otros dos planos, atribuidos a Santiago Bonavia y al año 1748. Posteriores a la finalización de los trabajos dirigidos por Vigilio Rabaglio, muestran la planta principal del cuarto del infante cardenal tal y como fue reformada. Los dibujos están conservados en el Archivo General de Palacio (a partir de ahora AGP, P-1015 y P-1015/1)⁵²⁹; presentan el proyecto para un salón de audiencias, a cuya continuación se sitúa el apartamento del infante cardenal.

4.2.- Antecedentes

⁵²⁶ “Plan terreno del Real Palacio de Su Majestad Catolica situado en Aranjuez, con fuentes y jardines y escaleras internas que sale al piso principal” (cfr. V. TOVAR MARTÍN, “El diseño de Giambattista Novelli: fantasía y visión arbitraria del arte cortesano español”, *Academia*, 72, primer semestre 1991, pp. 155-167, p. 166), inscripción que corresponde al título en italiano bajo el que figura en el manuscrito que lo recoge: “Un piano del sitio reale di Aranjuez, ove scorre il fiume Tago, con le molte adiacenze, etc.” (cfr. L. OLIVATO, op. cit., p. 359).

⁵²⁷ Loredana Olivato (op. cit.) dio a conocer el dibujo en España; el plano fue primero descrito por Virginia Tovar, que trató de identificarlo con un edificio del Real Sitio de Aranjuez (V. TOVAR MARTÍN, “El diseño de Giambattista Novelli”, op. cit., pp. 165-167); más tarde, José Luis Sancho asignó el dibujo a un proyecto de remodelación de un sector del palacio del Buen Retiro (J. L. SANCHO GASPÁR, *La arquitectura de los Sitios Reales*, op. cit., p. 676).

⁵²⁸ V. TOVAR MARTÍN, “El diseño de Giambattista Novelli”, op. cit., p. 166. Las hipótesis que suscitan el origen y la autoría de este proyecto veneciano exceden de los límites de este capítulo y pertenecen al ámbito de la relación mantenida en España entre Vigilio Rabaglio y Giambattista Novello.

⁵²⁹ Ambos planos están conservados y microfilmados en el Archivo General de Palacio bajo la signatura 1015 y 1015/1. Su título es: “Plano del palacio del Buen Retiro con proyecto para hacer un salón de las medidas que tiene el Casón en donde está la sala de audiencias tomando del patio de la Parra y oficinas inmediatas el espacio conveniente”; miden 95 x 85.5 cm y en los dos figura una escala de representación de 100 pies castellanos; el dibujo 1015/1 presenta las modificaciones proyectadas en fragmentos de papel pegados al soporte. Los planos fueron publicados por Virginia Tovar (“El Real Sitio del Buen Retiro”, op. cit., pp. 15-26); Carmen Blasco trató de fecharlos y de ubicar el salón proyectado en el conjunto del palacio sin resultado (*El palacio del Buen Retiro de Madrid*, op. cit., pp. 64 y 167).

Desde el mes de diciembre de 1734, tras el incendio del Alcázar, el palacio del Buen Retiro es la residencia oficial de la familia real en Madrid⁵³⁰. Un año después, en 1735, el infante Luis Antonio cumple ocho años y es nombrado cardenal⁵³¹ y titular del arzobispado de Toledo⁵³². La fecha coincide con el momento en que se le asigna un cuarto propio en el palacio, separado del de sus padres y hermanos⁵³³.

Las nuevas habitaciones destinadas al infante cardenal se encuentran en la esquina noroeste de la galería de Madrid, que delimita por el oeste con la Plaza de Oficios⁵³⁴ y donde había estado situado el cuartel de soldados valones⁵³⁵. El cuarto dispone de un amplio jardín propio, llamado de Francia⁵³⁶ y más tarde del Cardenal⁵³⁷ o

⁵³⁰ Véanse, entre otros: Y. BOTTINEAU, “Felipe V y el Buen Retiro”, op. cit., p. 117; C. BLASCO RODRÍGUEZ, *El palacio del Buen Retiro de Madrid*, op. cit., p. 62.

⁵³¹ AA. VV., *Los primados de Toledo*, Servicio de Publicaciones de Castilla-La Mancha, Toledo 1993, pp. 132-133.

⁵³² R. PEÑA LÁZARO, “Don Luis de Borbón y Teresa de Vallabriga”, en *Goya y el infante don Luis de Borbón*, op. cit., pp. 37-62, p. 38; F. VÁZQUEZ GARCÍA, op. cit., pp. 75-118.

⁵³³ F. VÁZQUEZ GARCÍA, op. cit., p. 43; V. TOVAR MARTÍN, “El Real Sitio del Buen Retiro”, op. cit., p. 35. Las habitaciones ocupadas por el infante don Luis en el Buen Retiro en los años anteriores a 1735 estaban situadas en la parte sur del palacio y orientadas al este, frente a los jardines del Rey, de la Reina y del Caballo. Estas piezas constituyen el lugar de residencia habitual de reyes e infantes en el edificio desde el inicio de su construcción en 1632 (B. BLASCO RODRÍGUEZ, *El palacio del Buen Retiro de Madrid*, op. cit., p. 82-88; Y. BOTTINEAU, *El arte en la corte de Felipe V*, op. cit., pp. 620-621).

⁵³⁴ La Plaza de Oficios aparece denominada en los planos y documentos de la época referidos al sitio y al palacio del Buen Retiro de la siguiente manera: “Cour des offices” en el plano del sitio dibujado por François Carlier alrededor de 1712-1715 (BNF, Cabinet des Estampes, Fond Robert de Cotte, Ha20, plano número 998, estudiado y reproducido en: *El arte en la corte de Felipe V*, catálogo de la exposición, op. cit., pp. 224 y 452); “Plaza principal de palacio” en la *Topographia de la Villa de Madrid* de Pedro Texeira (1656) (cfr. M. MOLINA CAMPUZANO, op. cit., pp. 249-279; C. BLASCO RODRÍGUEZ, *El palacio del Buen Retiro de Madrid*, op. cit., pp. 139-140); “Plaza pintada” en el plano RBG/P-9; “Plaza Cerrada” en el documento RBG/M-1 y también “Plaza Cuadrada” (cfr. B. BLASCO RODRÍGUEZ, *El palacio del Buen Retiro de Madrid*, op. cit., p. 83).

⁵³⁵ Véanse las letras C y D del plano RBG/P-9; el cuartel de guardias valonas se ordena ocupar en 1746 (V. TOVAR MARTÍN, “El Real Sitio del Buen Retiro”, op. cit., p. 28).

⁵³⁶ El Jardín de Francia aparece así denominado en el documento RBG/M-1. En el plano de François Carlier se denomina “Jardin de France” (BNF, Cabinet des Estampes, Fond Robert de Cotte, Ha20, plano número 998, cfr. *El arte en la corte de Felipe V*, catálogo de la exposición, op. cit., pp. 224 y 452), que corresponde al antiguo “Patio del Emperador” representado en la *Topographia de la Villa de Madrid* de Pedro Texeira (1656) (cfr. M. MOLINA CAMPUZANO, op. cit., pp. 249-279).

⁵³⁷ Cfr. V. TOVAR MARTÍN, “El Real Sitio del Buen Retiro”, op. cit., p. 29.

de S.A.⁵³⁸. El jardín, un rectángulo extendido hacia el oeste, constituye el límite entre el palacio y el Prado de San Jerónimo, hacia el que está orientada la fachada principal del apartamento del infante cardenal, delimitada en el extremo sur por un ala perpendicular que separa el cuarto del infante de las cocinas reales⁵³⁹. En el extremo opuesto, hacia el norte y en la crujía oeste de la Plaza Grande⁵⁴⁰, se encuentra la secretaría del infante.

La remodelación del apartamento del infante cardenal se inicia en febrero de 1742. La fecha es significativa en la vida del infante, que cumple quince años y a sus títulos se añade el del arzobispado de Sevilla⁵⁴¹; el marqués Scotti, desde 1735 gobernador del infante, se convierte en su nuevo ayo y mayordomo⁵⁴².

El objetivo de los trabajos es formar un apartamento representativo de los cargos que ostenta el infante cardenal. El edificio debe de ser lo suficientemente amplio para albergar también las habitaciones del marqués Scotti y del nutrido séquito de servidores que acompaña al infante⁵⁴³.

A principios de 1742, el marqués Scotti encarga la reforma a Vigilio Rabaglio, director de la obra⁵⁴⁴; con toda probabilidad, el cortesano ha solicitado antes un proyecto a Santiago Bonavia⁵⁴⁵, supervisor de los trabajos. La obra se prolonga durante cuatro

⁵³⁸ Véanse por ejemplo los planos RBG/P-9, P-10 y P-16.

⁵³⁹ Véanse los planos: RBG/P-12 y P-15; cfr. V. TOVAR MARTÍN, “El Real Sitio del Buen Retiro”, op. cit., p. 29, que utiliza las informaciones del documento AGP, Buen Retiro, leg. 11733/28, fechado el 23-IX-1743.

⁵⁴⁰ Denominada “Grande place du palais” en el plano de F. Carlier (BNF, Cabinet des Estampes, Fond Robert de Cotte, Ha20, plano número 998, cfr. *El arte en la corte de Felipe V*, catálogo de la exposición, op. cit., pp. 224 y 452) y Plaza Mayor en la *Topographia de la Villa de Madrid* de Pedro Texeira (1656) (cfr. M. MOLINA CAMPUZANO, op. cit., pp. 249-279).

⁵⁴¹ F. VÁZQUEZ GARCÍA, op. cit., pp. 121-139.

⁵⁴² M. TORRIONE, “Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V”, op. cit., pp. 227 y 239; T. LAVALLE-COBO URIBURU, “La reina Isabel de Farnesio y su hijo el infante cardenal”, op. cit., p. 65.

⁵⁴³ Desde 1736, acompañan al infante cardenal en sus viajes y jornadas más de cuarenta servidores, además de maestros, ayudas de cámara y gentilhombres dedicados a su educación y servicio (R. PEÑA LÁZARO, op. cit., p. 38).

⁵⁴⁴ ADT, Rep. tem., leg. M 18, documentos del 24 de julio y 7 de septiembre 1744; ibídem, leg. M 6, exp. 1 A, documentos s.f. pero ca. del 15 de marzo y 5 de junio 1745; ibídem, leg. M 17, exp. 23, documentos del 3 de febrero 1747; RBG/M-1.

⁵⁴⁵ ADT, Rep. tem., leg. M 18, documento del 7 de septiembre 1744.

años, hasta febrero de 1746; es patrocinada por el infante cardenal Luis Antonio y financiada con el dinero de su tesorería⁵⁴⁶.

En la obra, Vigilio Rabaglio percibe y gestiona el dinero necesario para el pago de materiales⁵⁴⁷ y operarios: contrata, despide y determina la remuneración de los trabajadores⁵⁴⁸; responde de que todos los pagos sean anotados semanalmente en el libro de cuentas de la obra⁵⁴⁹; está presente a pie de obra y sólo delega momentáneamente su trabajo al cabo de tres años, cuando la construcción está muy avanzada, en Tadeo Orsolino, oficial de albañilería y su asistente también en la obra de la iglesia de los santos Justo y Pastor⁵⁵⁰. Vigilio Rabaglio informa sobre el avance de los trabajos al

⁵⁴⁶ Las noticias sobre la financiación de las obras son exiguas (ibídem, documento del 24 de julio 1744 y respuesta de 25 siguiente (ibídem, leg. M 6, exp. 1, documento del 20 de junio 1750 y exp. 1 A, documentos s.f. pero ca. 1745). El dinero procede de la tesorería del infante cardenal Luis Antonio y de varios préstamos y es distinto del que se destina a las obras de iniciativa real realizadas contemporáneamente en el palacio, financiadas con los fondos del depósito para obras nuevas de los Sitios Reales y de la Real Hacienda a través de su tesorería general (AHN, F. cont., Hac., Gnral., Tes., lib. 6637; AGP, Buen Retiro, c. 11743, exp. 33, varios documentos sobre obras entre abril y diciembre de 1745; c. 11747, exp. 31, documentos del 23 de julio 1746; c. 11746/7, documento s.f. ca. abril 1747).

⁵⁴⁷ Los materiales proceden a veces de otras obras dirigidas por Vigilio Rabaglio, como las de la iglesia de los santos Justo y Pastor y del teatro de los Caños del Peral en el caso de la piedra para las esculturas de la fachada y del jardín. Las piezas de adorno de las habitaciones son encargadas por el arquitecto a habituales proveedores de las fábricas de los Sitios Reales, como Giovan Francesco Gozzani, que proporciona lunas de espejo (RBG/M-1; sobre G. F. Gozzani, cfr. P. MARTÍN PÉREZ, *Las pinturas de las bóvedas del Palacio Real de San Ildefonso*, op. cit., p. 41).

⁵⁴⁸ ADT, Rep. tem., leg. M 18, documentos del 24 de julio y 7 de septiembre 1744.

⁵⁴⁹ RBG/M-1.

⁵⁵⁰ En los meses de septiembre a noviembre de 1744 y de junio a diciembre de 1745 los problemas en la obra de San Justo mantienen a Vigilio Rabaglio muy ocupado (ADT, Rep. tem., leg. M 18, documentos del 28 de agosto al 16 de septiembre 1744). Tadeo Orsolino, asistente de Vigilio Rabaglio en la obra del Buen Retiro, cuenta con el aprecio de Santiago Bonavia y está registrado entre los operarios de la obra del cuarto del infante cardenal desde el mes de agosto de 1743 hasta el final de 1745; percibe un sueldo de 19 reales al día, equivalente a casi el doble de lo que cobran en la obra los demás oficiales albañiles italianos (RBG/M-1; ADT, Rep. tem., leg. M 17, exp. 23, documentos del 18 de septiembre 1747 y 11 de julio 1748; ibídem, leg. M 18, documento del 22 de julio 1742; leg. M 6, exp. 1 A, documento del 19 de marzo 1749; S. SUGRANYES, “El proyecto de Santiago Bonavia y la construcción de la iglesia de San Justo”, op. cit., p. 545).

En 1745, Giovan Pietro Verda asegura haber sido admitido por Vigilio Rabaglio en la obra antes del mes de marzo de ese año “per non potere il signor Rabaglio stare sopra l’opera tutto il giorno”. La afirmación es desmentida por Santiago Bonavia, que precisa que no sólo no fue nunca empleado en la obra, sino que se le conoce por “jactancioso y chismoso y que no es más que otro cualquier oficial”, ya que “si hubiese sido bueno, hubiera podido emplearse aquí [en Aranjuez]” (ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1 A, documento sin fecha pero anterior al 15 de marzo 1745 y respuesta del mismo día).

marqués Scotti⁵⁵¹, que transmite las noticias a Santiago Bonavia⁵⁵². Cuando se encuentra en Madrid, éste último pasa a ver la fábrica y se entiende con Vigilio Rabaglio sobre los asuntos relativos a la misma⁵⁵³; da el visto bueno a las cuentas redactadas por el arquitecto⁵⁵⁴ e informa sobre ellas, por ejemplo cuando considera justo pagarle una remuneración extraordinaria por el trabajo realizado⁵⁵⁵.

El marqués Scotti aparece involucrado en la obra con mayor frecuencia a partir del año 1744⁵⁵⁶, cuando ordena varios trabajos a Santiago Bonavia⁵⁵⁷ y a Vigilio Rabaglio⁵⁵⁸. El cortesano interviene a la hora de dar las órdenes al tesorero del infante cardenal para efectuar los pagos⁵⁵⁹. Santiago Bonavia es su interlocutor a la hora de tomar decisiones en cuestiones concretas, como sobre un operario que pretende ser empleado⁵⁶⁰ o sobre la pintura de una sala⁵⁶¹.

4.3.- Desarrollo de los trabajos

Las obras consisten tanto en reformar la estructura y la decoración interna y externa de la habitación antigua⁵⁶² o cuarto antiguo del infante cardenal Luis Antonio⁵⁶³,

⁵⁵¹ ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1 A, documento del 5 de junio 1745; ibídem, leg. M 18, documento del 24 de julio 1744.

⁵⁵² Ibidem, leg. M 6, exp. 1 A, documento del 17 de julio 1745.

⁵⁵³ Ibidem, leg. M 18, documento del 7 de septiembre 1744.

⁵⁵⁴ Ibidem, leg. M 17, exp. 23, documento del 3 de febrero 1747; leg. M 6, exp. 1, documento del 20 de junio 1750.

⁵⁵⁵ Ibidem, documento del 3 de febrero 1747.

⁵⁵⁶ Ibidem, leg. M 18, documento del 7 de septiembre 1744; leg. M 6, exp. 1 A, documento del 17 de julio 1745; leg. M 17, exp. 23, documento del 3 de febrero 1747.

⁵⁵⁷ Ibidem, leg. M 18, documento del 7 de septiembre 1744.

⁵⁵⁸ Ibidem, leg. M 17, exp. 23, documento del 3 de febrero 1747; leg. M 6, exp. 1, doc. 20 de junio 1750; leg. M 6, exp. 1 A, documento del 5 de junio 1745.

⁵⁵⁹ Ibidem, leg. M 18, documento del 24 de julio 1744.

⁵⁶⁰ Ibidem, leg. M 6, exp. 1 A, documento del 15 de marzo 1745.

⁵⁶¹ Ibidem, leg. M 18, documentos del 7 y 10 de septiembre 1744.

⁵⁶² RBG/P-18.

como en arreglar el jardín que lo antecede. El apartamento nuevo⁵⁶⁴, edificado sobre tres alturas, está flanqueado por dos alas perpendiculares iguales y simétricas; la situada a la derecha, es una edificación anterior a la reforma de 1742; la de la izquierda es construida a partir de los nuevos proyectos⁵⁶⁵.

La escalera central divide en dos partes idénticas los aposentos; las habitaciones de la izquierda se reservan para el marqués Scotti, y las de la derecha para el infante cardenal⁵⁶⁶. Cada una de las dos partes presenta en el piso noble una terraza con una fuente, contigua a la escalera. Ambos cuartos incluyen también una alcoba, varios gabinetes, miradores, retretes y despachos y una guardarropa en el ala correspondiente al infante⁵⁶⁷. El piso superior, abuhardillado, se reserva para los desvanes y el alojamiento de los criados.

El aspecto externo del nuevo apartamento del infante cardenal es vistoso, tal y como se muestra en la vista de la villa de Madrid pintada por Antonio Joli en 1750⁵⁶⁸. Los muros, revocados y blanqueados, resaltan respecto al ladrillo que cubre el resto del palacio⁵⁶⁹. El jardín, reformado a la francesa⁵⁷⁰, presenta cuatro parterres separados por dos calles cruzadas entre sí. Está decorado con fuentes, la del centro con una estatua de

⁵⁶³ RBG/P-12 y P-17.

⁵⁶⁴ RBG/P-18.

⁵⁶⁵ Véanse los planos: RBG/P-9, P-10, P-11 y P-12; AGP, 1015 y 1015/1. El cuarto del infante cardenal, con las dos alas simétricas y el jardín, aparece representado en los planos de la ciudad de Madrid de Nicolas Chalmandrier (1761), Antonio Espinosa de los Monteros (1761) y Tomás López (1785) (cfr. M. MOLINA CAMPUZANO, op. cit., pp. 333-361, 425-454 y 455-490; C. BLASCO RODRÍGUEZ, *El palacio del Buen Retiro de Madrid*, op. cit., pp. 153-155).

⁵⁶⁶ RBG/P-17.

⁵⁶⁷ RBG/P-26.

⁵⁶⁸ “Vista de la Calle Alcalá”, conservada en la Fundación Casa de Alba de Madrid. José Luis Sancho identificó el apartamento del infante cardenal don Luis en el cuadro y opina que el edificio pasó desapercibido a los “madrileñistas” (cfr. J. L. SANCHO GASPAS, “El Palacio Real Nuevo, su decoración interior y su reflejo en Riofrío”, op. cit., p. 347).

⁵⁶⁹ V. TOVAR MARTÍN, “El arquitecto italiano Santiago Bonavía y el trazado de la ciudad de Aranjuez”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXVII, 1997, pp. 469-502, p. 486.

⁵⁷⁰ Véanse los modelos propuestos por Dézallier d’Argenville en su tratado de jardinería de 1709, reproducido en parte en dos de los números dedicados a jardines de la revista *Secuencias*, IV, 4 (septiembre-octubre 1989), p. 80 y VI, 7 (mayo-agosto 1991), pp. 12-30.

Hércules⁵⁷¹; una noria⁵⁷², varias bombas y depósitos de agua completan las construcciones presentes en el jardín.

La obra corre prisa a Scotti y al infante cardenal. Iniciados los trabajos, éstos avanzan sin interrupción durante tres años, hasta diciembre de 1744, momento en que, concluida la reforma estructural y decorativa más importante, se ajustan las cuentas. A partir de este momento se trabaja de forma intermitente por falta de dinero⁵⁷³. La decoración de los distintos ámbitos del edificio se emprende a medida que se reforma la estructura.

Poco tiempo disfrutaron el infante cardenal don Luis y el marqués Scotti del nuevo apartamento; el resultado final de la obra gustó a Felipe V e Isabel de Farnesio, que decidieron trasladarse al nuevo cuarto del infante cardenal durante la remodelación de sus propios aposentos, iniciada en febrero de 1746⁵⁷⁴. Como resultado de esta iniciativa, el infante cardenal fue realojado en unas nuevas habitaciones.

En dos meses y medio, entre el 10 de abril y el 25 de junio, Santiago Bonavia y Vigilio Rabaglio reacomodaron al infante cardenal⁵⁷⁵ en las piezas contiguas al apartamento del Jardín de Francia⁵⁷⁶. El nuevo cuarto, compuesto de dos pisos y situado en la esquina suroeste de la Plaza Grande, ocupó las habitaciones que se habían destinado a la secretaría del infante cardenal⁵⁷⁷. Las habitaciones más orientales de la

⁵⁷¹ RBG/M-1, diciembre 1743.

⁵⁷² Según Antonio Ponz (op. cit., tomo VI, p. 95), las norias de agua, que servían para regar los jardines y plantíos, eran numerosas en el sitio del Buen Retiro.

⁵⁷³ Los pagos se retrasan hasta 1750, cuando Vigilio Rabaglio reclama al marqués Scotti el dinero de los jornales de la obra correspondientes a los años 1745 y 1746 (ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1, documento del 20 de junio 1750).

⁵⁷⁴ Santiago Bonavia se ocupó de acomodar a los reyes en las habitaciones del infante cardenal, habiendo resuelto éstos el 16 de febrero de 1746 “mudar su avitación al cuarto que oy ocupa el Sr. Infante don Luis en el interin que se repara y asegura el cuarto propio de Sus Magestades” (documento 17-II-1746, en R. M. ARIZA CHICHARRO, “El proyecto de Santiago Bonavia para la remodelación del cuarto de los Reyes en el palacio del Buen Retiro”, op. cit., p. 19).

⁵⁷⁵ RBG/M-1; AGP, Buen Retiro, leg. 11733/28, documento del 3 de junio 1746, citado pero no transcrito en R. M. ARIZA CHICHARRO, “El proyecto de Santiago Bonavia para la remodelación del cuarto de los Reyes en el palacio del Buen Retiro”, op. cit., pp. 19 y 24.

⁵⁷⁶ Véase el plano con leyenda RBG/P-9, firmado por Vigilio Rabaglio el 19 de marzo de 1746.

⁵⁷⁷ El proyecto de reforma, firmado por Vigilio Rabaglio el 19 de marzo de 1746, prevee ampliar la secretaría del infante cardenal Luis Antonio añadiendo la cocina y los cuartos antes ocupados por Dupré, uno de los criados franceses llegados en 1702 y que había servido a Felipe V como repostero en los oficios de boca (Y. BOTTINEAU, *El arte en la corte de Felipe V*, op. cit., pp. 198 y 219).

planta inferior en la crujía que delimitaba con la Plaza de Oficios estaban situadas bajo el salón de reinos⁵⁷⁸.

Al tiempo que llevó a cabo el realojo del infante cardenal, Santiago Bonavia acomodó a los reyes en el cuarto del Jardín de Francia remodelado desde 1742; las habitaciones de éste último, en particular las destinadas a la reina⁵⁷⁹, fueron reformadas y redecoradas de nuevo por un gran número de operarios⁵⁸⁰.

Con toda probabilidad, tras la muerte de Felipe V en julio de 1746, el infante cardenal no volvió a ocupar sus habitaciones en el Jardín de Francia⁵⁸¹. La construcción debió de destinarse posteriormente a usos bien diversos y desapareció definitivamente después de 1808⁵⁸².

4.4.- Cronología de la construcción

⁵⁷⁸ RBG/M-1; AGP, Buen Retiro, leg. 11733/28, doc. 3-VI-1746, citado pero no transcrito en: R. M. ARIZA CHICHARRO, “El proyecto de Santiago Bonavia para la remodelación del cuarto de los Reyes en el palacio del Buen Retiro”, op. cit., p. 19.

⁵⁷⁹ Entre los ornamentos que se ordenan hacer en el cuarto de la reina, se encuentran: marcos tallados y dorados de pinturas; ventanas; “trumeaux” y espejos colocados sobre las chimeneas; charoles en los derrames de ventanas; tapas de chimeneas y cuadros “que imitan lienzos para acompañar las tablas” (AGP, Buen Retiro, leg. 11733/28, documento del 3 de junio 1746, citado en R. M. ARIZA CHICHARRO, “El proyecto de Santiago Bonavia para la remodelación del cuarto de los Reyes en el palacio del Buen Retiro”, op. cit., p. 19).

⁵⁸⁰ AGP, Buen Retiro, leg. 11733/28, documento del 11 de junio 1746. Algunas de las habitaciones situadas en la planta inferior y que daban a la plaza de oficios albergaron provisionalmente las secretarías de Marina, Indias, Hacienda y Guerra. La fachada del cuarto a la plaza de oficios fue reformada por Santiago Bonavia reabriendo antiguas puertas y ventanas tabicadas simétricas a las inmediatas (ibídem, Felipe V, leg. 218-2, documento del 6 de marzo 1746; R. M. ARIZA CHICHARRO, “El proyecto de Santiago Bonavia para la remodelación del cuarto de los Reyes en el palacio del Buen Retiro”, op. cit., p. 21).

⁵⁸¹ S.A. se traslada con su madre y su hermana María Antonia primero al palacio de los Afligidos en Madrid y después al palacio de La Granja (M. TORRIONE, “Isabel de Farnesio en el Palacio Viejo del Duque de Osuna: 1746-1747”, op. cit., p. 254; R. PEÑA LÁZARO, op. cit., p. 39). En 1759 está en el Buen Retiro, donde ocupa unas habitaciones cercanas a las de su madre y próximas a la escalera de los bufones y al jardín del caballo (Y. BOTTINEAU, *L’art de cour dans l’Espagne des Lumières*, op. cit., pp. 247 y 248); estas habitaciones son las descritas en el *Viage de España* de A. Ponz (op. cit., tomo VI, pp. 134-135).

⁵⁸² Para una descripción del sitio y de los jardines del Buen Retiro tras la destrucción del palacio, así como las reformas posteriores realizadas durante el reinado de Fernando VII: R. DE MESONERO ROMANOS, *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y Villa*, op. cit., pp. 301-306; C. BLASCO RODRÍGUEZ, *El palacio del Buen Retiro de Madrid*, op. cit., pp. 55-59.

A continuación expongo en orden cronológico el conjunto de noticias inéditas y extraídas de los documentos de archivo que permiten conocer de forma detallada y completa el proceso constructivo de la obra del cuarto del infante cardenal Luis Antonio de Borbón en el Jardín de Francia del palacio del Buen Retiro, dirigida por Vigilio Rabaglio entre los años 1742 y 1746. Salvo indicación contraria, las informaciones y citas siguientes están tomadas del libro de cuentas de la fábrica (RBG/M-1). El manuscrito recoge semanalmente los nombres, los apellidos y la remuneración de los operarios empleados en la construcción, así como algunos de los trabajos realizados y de los materiales comprados.

Por lo que respecta a los operarios, éstos se subdividen en oficiales de albañilería, canteros y carpinteros. El grupo más numeroso es el de los oficiales de albañilería, de los que más de la mitad son italianos y proceden en ocasiones de la fábrica del Palacio Real de Madrid o de otras obras reales. En cuanto a los decoradores que trabajaron en la obra, sus nombres y apellidos no siempre aparecen registrados.

Enero 1742-febrero 1746: el apartamento del infante cardenal en el Jardín de Francia

1742

- 15-I: inicio de la construcción.
- enero-febrero: recibo de los materiales (piedra, ladrillos, cal y yeso) y utensilios (espuestas, azadones, batideras, astiles, piquetas, cubos de hierro y carros).
- marzo-diciembre: reforma del edificio preexistente, construcción del ala perpendicular izquierda y de las escaleras internas; estructura de cantería, albañilería (forjado de techos y suelos) y encañado del agua; escalera principal con tramos labrados. Fachadas principal y laterales: basamento de piedra y aparejo de ladrillo con mampostería impermeable⁵⁸³; canalones de hojalata.

⁵⁸³ Los materiales empleados en la fachada del cuarto del infante cardenal, piedra de Colmenar en el basamento, ladrillo y mampostería revestidos “de composición que resista los temporales”, sirvieron de referente a Santiago Bonavia en 1750 para el exterior de la capilla de San Antonio de Aranjuez (M. A. TOAJAS ROGER, “Las ordenanzas de Aranjuez en los siglos XVI a XVIII: referentes documentales para

- octubre: se traen el torno, las trócolas y las maromas para levantar la piedra de cantería.
- noviembre: acabado de las partes reformadas (tejado, pavimento de baldosas, losas de piedra o rasillas; enlucido y blanqueado de muros y techos; compostura de rejas; balcones de labor).
- diciembre: se colocan algunas ventanas, puertas y puertas vidrieras en las habitaciones del infante cardenal y del marqués Scotti, como dos vidrieras correderas en la alcoba y el gabinete de éste último; a finales de año comienzan a encañarse las fuentes y la noria del jardín.

1743

- enero-octubre: acabado del interior edificio, que en algunos casos se retrasa hasta diciembre. Se colocan los cerramientos (puertas, puertas vidrieras, ventanas, tragaluces y mampara de cristal en la entrada del corredor del cuarto del infante cardenal que da a la plaza de oficios); los vidrios ordinarios y los cristales se emploman y rematan con postigos, cortinas, picaportes, cerraduras y llaves esmeriladas. Los elementos decorativos de madera y yeso se pintan, barnizan y doran; se estera el pavimento y se colocan las chimeneas francesas con espejo o pintura, los muebles y las fuentes de los terrados laterales de la escalera principal.
- noviembre: durante este mes y el año siguiente, se decoran las habitaciones del marqués Scotti y del infante cardenal⁵⁸⁴ con estucos⁵⁸⁵ y pinturas al fresco.
- diciembre: Luis González Velázquez pinta al fresco la fachada⁵⁸⁶. Desde este momento y durante el año siguiente se decora el exterior del edificio con adornos de piedra tallada

la historia y la arquitectura del Real Sitio”, op. cit., p. 109; V. TOVAR MARTÍN, “El arquitecto italiano Santiago Bonavía”, op. cit., p. 486).

⁵⁸⁴ En septiembre de 1744 se termina de cerrar uno de los muros de la alcoba y se limpian los cimientos demolidos de una muralla de la guardarropa que se debe volver a macizar (ADT, Rep. tem., leg. M 18, documento del 7 de septiembre 1744).

⁵⁸⁵ El estucador que decora el apartamento del marqués Scotti trabaja durante dos meses y medio (76 días) y es traído expresamente de San Ildefonso a cambio de un jornal diario de 30 reales y de ser restituído después en calesa a aquél sitio.

⁵⁸⁶ Luis González Velázquez trabaja en la obra durante la segunda semana del mes de diciembre de 1743 a cambio de 4000 reales. Su intervención en el cuarto del infante cardenal en el Jardín de Francia del palacio del Buen Retiro no aparece citada en el estudio sobre su trayectoria profesional publicado en 1989, cfr. P. PEÑAS SERRANO, “Luis González Velázquez, pintor en la Corte de Madrid”, en AA.VV., *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, op. cit., pp. 551-555.

(jarrones, medios jarrones, medallas de mármol, festones, escudo del infante cardenal en el frontón superior con corona y cruz arzobispal de metal). Se realiza la fuente grande del jardín decorada con la estatua de Hércules⁵⁸⁷.

1744

- marzo: Giovan Battista Colomba pinta la bóveda de la sala del marqués Scotti, que se ordena repetir al pintor en abril del año siguiente. Los tableros de las ventanas de la fachada son decorados con rejas fingidas y pintadas. En el interior del edificio, se colocan chimeneas francesas de mármol, coronadas con un espejo o una pintura entre bastidores; la escalera se adorna con molduras de yeso doradas; las puertas, los rodapiés, los adornos de madera, las chimeneas y sus tapas, los armarios y las repisas se doran y barnizan de albayalde o se pintan de color (blanco, perla, plomo, porcelana o azul). Se estera el pavimento.

En el jardín, se colocan las fuentes de los cuadros del parterre y las esculturas. Contemporáneamente, se concluyen el encañado y el desagadero de las fuentes para comenzar a regar⁵⁸⁸; Francesco Ballestrieri recompone la vieja noria, donde sustituye el antiguo mecanismo para bombear el agua por uno nuevo.

- junio: pintura al óleo de las figuras de talla, adornadas con cetros de palo santo, así como de las esculturas de estuco⁵⁸⁹ colocadas en los nichos de la fachada. Este trabajo se concluye durante el año siguiente, cuando Carlo Bernasconi emploma y encala las cornisas. Prosiguen los trabajos de decoración del interior del edificio, donde Giovan Battista Colomba pinta la bóveda del mirador del marqués Scotti.

-julio: decoración de las paredes externas del edificio, primero con estucos y después con pinturas al fresco⁵⁹⁰.

⁵⁸⁷ La estatua de Hércules, colocada sobre un pedestal, se compra por 300 reales en diciembre de 1743; en marzo del año siguiente, se pinta con tres manos al óleo y barniza con varias capas de purpurina fina (véase la relación de los utensilios y materiales de clavazón del mes de diciembre de 1743 y el mes de marzo de 1744, cfr. RBG/M-1).

⁵⁸⁸ ADT, Rep. tem, leg. M 18, documento del 7 de septiembre 1744.

⁵⁸⁹ V. TOVAR MARTÍN, “El incendio del palacio de Aranjuez en el siglo XVIII”, *Anales de historia del arte*, 6, 1996, pp. 47-65, p. 55.

⁵⁹⁰ La construcción de esta parte del muro del recinto se termina antes del 24 de julio de 1744 (ADT, Rep. tem., leg. M 18, documento del 24 de julio 1744).

1745

- enero: no se trabaja.

- abril: Fortunato Rusca, Pietro Rabaglio y Carlo Scaloni decoran con estucos el gabinete y la alcoba del marqués Scotti; Luis González Velázquez pinta de nuevo al fresco la bóveda de la sala del mismo apartamento⁵⁹¹. También se reforman la secretaría del infante cardenal y los desvanes de la torre.

En el exterior, Giovan Battista Colomba decora al fresco los extremos de las fachadas laterales, que ornadas con estucos por Pietro Rabaglio, Fortunato Rusca y Carlo Scaloni⁵⁹². La labor del pintor se extiende también a las tapias de los muros del jardín⁵⁹³.

- mayo-julio: en el interior, se reforman la guardarropa del infante cardenal⁵⁹⁴, la despensa de Scotti⁵⁹⁵, la cocina⁵⁹⁶ y la respostería. En el jardín se reparan las cañerías y desagües, se llenan los depósitos de las siete fuentes y se riegan las calles y cuadros durante varios días y noches.

- agosto: no se trabaja.

1746

⁵⁹¹ El fresco de la sala del marqués Scotti ya había sido pintado en marzo de 1744 por Giovan Battista Colomba. De los cuatro pintores propuestos por Santiago Bonavia al marqués Scotti para la obra, tres habían trabajado con él en el coliseo del Buen Retiro (Giovan Battista Colomba, Pedro Peralta y Luis González Velázquez) y el cuarto, Antonio, era hermano de éste último (J. URREA FERNÁNDEZ, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, op. cit., p. 113; M. TORRIONE, “Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V”, op. cit., p. 236). Antonio y Luis González Velázquez son, según Santiago Bonavia, “los que mejor lo pueden ejecutar” (ADT, Rep. tem, leg. M 18, documento del 7 de septiembre 1744).

⁵⁹² La construcción y reforma de las fachadas laterales del edificio se termina en marzo de 1744 (ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1 A, documento s.f. pero anterior al 15 de marzo 1745); la decoración con estucos de las mismas es del mes de abril del año siguiente y en ella trabajan los tres italianos a cambio de un jornal diario cada uno de 37 reales.

⁵⁹³ Giovan Battista Colomba trabaja con sus oficiales por un precio de 30 reales la tapia en la semana del 11 al 17 de abril de 1745; los muros del jardín se terminan antes del 15 de marzo de 1745 (ibidem, doc. s.f. pero anterior al 15 de marzo 1745).

⁵⁹⁴ El 5 de junio, Vigilio Rabaglio informa al marqués Scotti que los reparos de la guardarropa están concluidos, excepto algunos de los remates (ibidem, documentos del 5 de junio y 17 de julio 1745).

⁵⁹⁵ “El reparillo” de la despensa ya está cerca de rematarse a principios del mes de junio (ibidem, documento del 5 de junio 1745).

⁵⁹⁶ La cocina es reformada en parte en julio de 1744 (ibidem, leg. M 18, documento del 24 de julio 1744).

- febrero: se abren tres buhardillas en la guardarropa del infante cardenal; conclusión de los últimos reparos en la despensa y la cocina iniciados en septiembre del año anterior. Santiago Bonavía prevee construir un vertedero embutido en la esquina de la Plaza Grande que forman el Salón de Reinos y las cocinas subterráneas del marqués Scotti⁵⁹⁷.
- 19 de febrero: fin de la obra.

Abril-junio 1746: las habitaciones del infante cardenal en la crujía norte de la plaza de oficios y contiguas al apartamento del Jardín de Francia

1746

- 10 de abril: inicio de la obra.
- abril-mayo: arreglo del dormitorio, guardarropa y despensa del infante cardenal, así como de las habitaciones del marqués Scotti en el cuarto bajo. Se realizan los trabajos de reforma más importantes (pavimentado, entarimado, carpintería, blanqueo y enlucido, compostura de chimeneas).
- junio: colocación de puertas, ventanas y puertas vidrieras y emplomado de los vidrios. Reparos en el dormitorio, la guardarropa y la secretaría del infante cardenal.
- 25 junio: fin de la obra.

⁵⁹⁷ El sitio elegido para el vertedero es el más indicado por su lejanía respecto a las habitaciones reales. Su construcción se hará con piezas piedra berroqueña manchembradas y embetunadas; la ventilación estará asegurada mediante un respiradero que desembocará en lo alto de la torre superior (AGP, Felipe V, leg. 218-2).

5.- El palacio de los Afligidos

A la muerte de Felipe V, el 9 de julio de 1746, Isabel de Farnesio llevaba treinta años en el poder como reina consorte. Habituada a mandar y obligada ahora a ceder el puesto a los nuevos ocupantes del trono, su hijastro Fernando VI y su nuera Bárbara de Braganza, uno se puede imaginar cómo debió de costarle asumir el apelativo de reina viuda y tener que desalojar el palacio del Buen Retiro donde había muerto su esposo⁵⁹⁸.

Nada más morir Felipe V, Fernando VI permitió a Isabel de Farnesio residir en Madrid en una vivienda de su elección y junto a sus dos hijos más jóvenes y aún solteros, el infante cardenal don Luis y la infanta María Antonia. El pago del alquiler y de los trabajos de acondicionamiento indispensables en el edificio correrían a cargo de las arcas reales⁵⁹⁹.

Aún en el Buen Retiro, en la semana transcurrida hasta el 16 de julio de 1746, la reina viuda escogió como residencia dos casas contiguas, propiedad de las familias de Osuna y del Príncipe Pío⁶⁰⁰. Éstas eran conocidas tanto por el extenso terreno que las rodeaba, con jardines, huertas, oratorios, un coliseo, cuadras y cocheras que se extendían hasta el Paseo de la Florida, como por su rica decoración interior, en parte también alquilada. Los dos edificios, una vez unidos, constituyeron el palacio de los Afligidos, un nombre que definía bien la desazón de su nueva ocupante y que aludía al cercano convento de esta advocación mariana⁶⁰¹. Aunque hoy han desaparecido, se sabe que ocupaban parte de la actual Plaza de España, a poca distancia del nuevo Palacio Real, entonces en construcción⁶⁰².

⁵⁹⁸ T. LAVALLE-COBO URIBURU, *Isabel de Farnesio: la reina coleccionista*, op. cit., pp. 175-187.

⁵⁹⁹ M. TORRIONE, “Isabel de Farnesio en el Palacio Viejo del Duque de Osuna: 1746-1747”, op. cit., pp. 175-176; T. LAVALLE-COBO URIBURU, “La reina Isabel de Farnesio y su hijo el infante cardenal”, op. cit., pp. 69-70.

⁶⁰⁰ El príncipe Francisco Pío de Saboya, marqués de Castel-Rodrigo y nombrado en 1715 capitán general en Cataluña, tenía una hija, Leonor, que contrajo matrimonio en 1725 con Domenico Acquaviva de Aragón, duque de Atri (Y. BOTTINEAU, *El arte en la corte de Felipe V*, op. cit., pp. 395, 369 y 476; M. A. PÉREZ SAMPER, *Isabel de Farnesio*, op. cit., p. 112).

⁶⁰¹ P. MARTÍN PÉREZ, *Las pinturas de las bóvedas de San Ildefonso*, op. cit., pp. 57-58; M. TORRIONE, “Isabel de Farnesio en el Palacio Viejo del Duque de Osuna”, op. cit., pp. 245-246.

⁶⁰² Respecto a la ubicación en Madrid de los dos edificios, también conocidos como sitio de la Florida o de Leganitos, así como acerca de su historia, véanse: G. MUÑOZ GARCINUÑO, “El origen de un palacio del duque de Osuna en Madrid: una casa con jardín, en la calle Puente Alto de Leganitos”,

Isabel de Farnesio y sus dos hijos se mudaron a su nueva residencia a principios del mes de agosto de 1746⁶⁰³, ocupando la casa de Osuna y en la del Príncipe Pío respectivamente⁶⁰⁴. Los trabajos de reforma del palacio se pusieron en marcha a finales de julio de 1746 y duraron un año, hasta finales de julio de 1747, cuando se abandonaron inconcluidos⁶⁰⁵. En esta fecha, la reina viuda se encontraba en el palacio de La Granja y, por orden de Fernando VI, tuvo la prohibición de volver a Madrid⁶⁰⁶. Durante un año la relación entre ambos se había mantenido cordial, pero la presencia de la reina viuda en la corte acabó siendo molesta⁶⁰⁷. Alejarla del centro de poder fue la única manera de limitar su influencia en algunos sectores de la corte, así como de acabar con los rumores por ella difundidos. Su retorno a la capital no tendría lugar hasta doce años más tarde, después de la muerte de Fernando VI⁶⁰⁸.

El trabajo de Santiago Bonavia y de Vigilio Rabaglio en la reforma del palacio de los Afligidos ha sido ya citado; sin embargo, las noticias que los conciernen son esporádicas respecto al período de tiempo en el que intervienen en la obra y a sus respectivas competencias en la misma⁶⁰⁹. Ni rastro hay en los papeles consultados del

Madrid revista de arte, geografía e historia, 5, 2002, pp. 105-117; M. TORRIONE, “Isabel de Farnesio en el Palacio Viejo del Duque de Osuna”, op. cit., pp. 243-250.

⁶⁰³ M. TORRIONE, “Isabel de Farnesio en el Palacio Viejo del Duque de Osuna”, op. cit., p. 245; T. LAVALLE-COBO URIBURU, “La reina Isabel de Farnesio y su hijo el infante cardenal”, op. cit., p. 71.

⁶⁰⁴ A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio en la construcción del Palacio Real Nuevo”, op. cit., p. 111, doc. 10-I-1747; ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1, documento fechado el 20 de junio 1750.

⁶⁰⁵ M. TORRIONE, “Isabel de Farnesio en el Palacio Viejo del Duque de Osuna”, op. cit., pp. 254-256.

⁶⁰⁶ *Ibidem*, pp. 255-256; T. LAVALLE-COBO URIBURU, *Isabel de Farnesio: la reina coleccionista*, op. cit., pp. 189-205; de la misma autora: “La reina Isabel de Farnesio y su hijo el infante cardenal”, op. cit., pp. 69-72; P. MARTÍN PÉREZ, *Las pinturas de las bóvedas de San Ildefonso*, op. cit., pp. 174-175.

⁶⁰⁷ M. TORRIONE, “Isabel de Farnesio en el Palacio Viejo del Duque de Osuna”, op. cit., p. 356.

⁶⁰⁸ T. LAVALLE-COBO URIBURU, *Isabel de Farnesio: la reina coleccionista*, op. cit., pp. 207-221; de la misma autora: “La reina Isabel de Farnesio y su hijo el infante cardenal”, op. cit., pp. 79-85.

⁶⁰⁹ M. TORRIONE, “Isabel de Farnesio en el Palacio Viejo del Duque de Osuna”, op. cit., pp. 253-254; A. BONET CORREA, “Vigilio Rabaglio, arquitecto de la Reina Viuda Doña Isabel de Farnesio y del Infante Cardenal don Luis Antonio de Borbón”, op. cit., pp. 27-28; P. MARTÍN PÉREZ, *Las pinturas de las bóvedas de San Ildefonso*, op. cit., pp. 57-58; M. L. TÁRRAGA BALDÓ, *Giovan Domenico Olivieri*, op. cit., tomo III, pp. 428-430.

arquitecto Pedro Esteban, cuya presencia en la fábrica, señalada por algunos autores⁶¹⁰, no está documentada.

Entre el 16 de julio de 1746, cuando se desalojaron las casas alquiladas, y el 23 de julio de ese año, cuando comenzaron las obras, Isabel de Farnesio confió la reestructuración a Santiago Bonavia⁶¹¹. El arquitecto está documentado al inicio de los trabajos, informando a los responsables administrativos sobre el avance de la obra, calculando los presupuestos y solicitando el dinero necesario.

En los meses siguientes a julio de 1746, Santiago Bonavia tuvo problemas en el Buen Retiro⁶¹² y los trabajos bajo su dirección en Aranjuez lo mantuvieron muy ocupado; desde allí escribió el 10 de enero de 1747⁶¹³, confirmando su intención de quedarse durante algún tiempo en ese Real Sitio⁶¹⁴. Antes de esa fecha, Vigilio Rabaglio ya se había hecho cargo de la obra de los Afligidos, donde en julio de 1746 trazó los planos de reforma⁶¹⁵ y desde enero de 1747 dirigió los trabajos de reestructuración. El día 10 de ese mismo mes obtuvo un permiso en la fábrica del Palacio Real Madrid que lo autorizaba a compaginar su labor como arquitecto subalterno con la dirección de las obras en la casa la reina viuda⁶¹⁶. Las reformas realizadas en la casa del Príncipe Pío para el infante cardenal y pagadas por éste último también fueron llevadas a cabo por Vigilio Rabaglio⁶¹⁷.

⁶¹⁰ M. TORRIONE, “Isabel de Farnesio en el Palacio Viejo del Duque de Osuna”, op. cit., p. 254.

⁶¹¹ Santiago Bonavia acaba de concluir la remodelación de los apartamentos reales en el Buen Retiro, que había sido ordenada por Felipe V e Isabel de Farnesio en enero de 1746 (R. M. ARIZA CHICHARRO, “El proyecto de Santiago Bonavia para la remodelación del cuarto de los Reyes en el palacio del Buen Retiro”, op. cit.).

⁶¹² R. M. ARIZA CHICHARRO, “El proyecto de Santiago Bonavia para la remodelación del cuarto de los Reyes en el palacio del Buen Retiro”, op. cit., p. 22.

⁶¹³ ADT, Rep. tem., leg. M 17, exp. 23, documento del 10 de enero 1747; V. TOVAR MARTÍN, “La escalera principal del Palacio Real de Aranjuez: alternativas para un diseño monumental”, op. cit., p. 207.

⁶¹⁴ V. TOVAR MARTÍN, “La iglesia de San Justo y Pastor de Madrid”, op. cit., p. 112.

⁶¹⁵ M. TORRIONE, “Isabel de Farnesio en el Palacio Viejo del Duque de Osuna”, op. cit., pp. 252-254.

⁶¹⁶ Este documento, ya transcrito y publicado por Ascensión González Serrano (“El arquitecto Vigilio Rabaglio en la construcción del Palacio Nuevo de Madrid”, op. cit., p. 111, documento fechado el 10 de enero 1747), fue recogido más tarde por Margarita Torrione (“Isabel de Farnesio en el Palacio Viejo del Duque de Osuna”, op. cit., p. 254).

⁶¹⁷ ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1, documentos del 20 y 30 de junio, del 4 de julio y del 23 de agosto 1750.

Cinco meses pasan entre la primera presencia atestiguada de Vigilio Rabaglio en la construcción hasta la siguiente, pero todo indica que no se apartó de los trabajos, sino que, delegado por Santiago Bonavia, estuvo presente a pie de obra. Muy pronto, antes del final de 1746, Isabel de Farnesio decidió redecorar y reestructurar a fondo una de las alas de la casa de Osuna a fin de “estar con más conveniencia” y pagando los trabajos de su propio bolsillo⁶¹⁸; evidentemente pensaba apoderarse más tarde del edificio⁶¹⁹. Es en el marco de esta obra cuando Vigilio Rabaglio elaboró la serie de proyectos decorativos destinados a adornar algunos de los ámbitos de la casa de Osuna que se conserva en el fondo Rabaglio⁶²⁰.

El que fue interlocutor administrativo de los arquitectos durante las obras pertenecía al entorno cercano a la reina viuda: su mayordomo mayor, el conde de Montijo, dirigió las operaciones⁶²¹, supervisó personalmente los trabajos⁶²² y actuó como mediador con el secretario de estado de Fernando VI, Sebastián de la Cuadra, marqués de Villarias⁶²³, sustituido después por José de Carvajal y Lancaster. Éste último actuó a la hora de pagar el dinero de los trabajos. Sorprendentemente, los documentos

⁶¹⁸ P. MARTÍN PÉREZ, *Las pinturas de las bóvedas de San Ildefonso*, op. cit., pp. 57-58 y 226-227, doc. 59.

⁶¹⁹ Durante su exilio en La Granja, Isabel de Farnesio reclamó inútilmente a Fernando VI el reembolso del dinero por ella gastado en las obras de los Afligidos. El 31 de enero 1749 Juan Cascos Villademoros, secretario de la reina viuda, transmitió a José de Carvajal, secretario de Estado, que Isabel de Farnesio “se ha servido mandarme decir a V.E. [que espera que el Rey decida] que pueda como hasta aquí valerse de las dos casas que habitó en los Afligidos o que se le bonifiquen las mejoras que hizo en ellas en la crehencia de que residiría en esa Corte [...] como también que, conociendo los excesivos gastos que se debían causar para reducir las al estado correspondiente de habitarlas, quiso S.M. [la reina viuda] se comprasen” (AHN, Estado, leg. 2511, documento del 31 de enero 1749 y respuesta del 5 de febrero 1749; véase también: M. TORRIONE, “Isabel de Farnesio en el Palacio Viejo del Duque de Osuna”, op. cit., pp. 255-256).

⁶²⁰ Los dibujos representan pinturas y estucos destinados tanto a los techos de las habitaciones interiores, como a la fachada principal al jardín y a una escalera interna del edificio (ASB, FR, nn. 17, 18, 62-74; RBG/P-20 a P-23). Teresa Lavalle-Cobo, sin citar documentos, sitúa como ejecutores de los adornos del palacio a Bartolomeo Rusca y Félix Fedeli, bien conocidos por el marqués Scotti (“Isabel de Farnesio: la reina coleccionista”, op. cit., p. 190).

⁶²¹ En una carta fechada en San Ildefonso el 31 de enero 1749, Juan Cascos Villademoros informa a José de Carvajal que el conde de Montijo había dirigido “todo lo executado en las mencionadas casas” (AHN, Estado, leg. 2511).

⁶²² M. TORRIONE, “Isabel de Farnesio en el Palacio Viejo del Duque de Osuna”, op. cit., pp. 245 y 254.

⁶²³ *Ibidem*, pp. 245 y 252; AHN, Estado, leg. 2511, documento del 20 de junio 1746.

consultados no mencionan al marqués Scotti⁶²⁴, que sin duda intervino en las obras realizadas para el infante cardenal en el palacio.

5.1.- Notas bibliográficas y documentos

Los trabajos de reestructuración del palacio de los Afligidos han sido ya estudiados: Teresa Lavalle-Cobo entresacó las primeras noticias de un legajo del Archivo Histórico Nacional, que contiene los papeles relativos a la mudanza, a las obras realizadas en el edificio y a la devolución posterior de las casas a sus propietarios. La autora trazó de forma breve la historia de los acontecimientos y publicó un plano, que forma parte del mismo legajo y que representa los límites del palacio de los Afligidos y sus aledaños⁶²⁵. Unos años antes, en 1989, Pompeyo Martín había aportado unas noticias relativas a la decoración pictórica de los apartamentos del palacio de los Afligidos⁶²⁶, completadas por María Luisa Tárraga Baldó en lo referido a los trabajos escultóricos realizados en el interior y el exterior del edificio⁶²⁷.

En 1999, Margarita Torrión publicó el estudio más completo del que se dispone sobre el palacio de los Afligidos. La autora se basó en la bibliografía anterior y en los documentos del Archivo Histórico Nacional, ya consultados por Teresa Lavalle-Cobo, para ubicar y trazar la historia del edificio, la de sus propietarios y la de las obras de acondicionamiento realizadas para la reina viuda⁶²⁸. En su estudio tuvo en cuenta los dibujos del fondo Rabaglio RBG/P-44 y P-45, identificados en el catálogo de 1997 con las casas de Osuna y del Príncipe Pío⁶²⁹; junto al plano del Archivo Histórico Nacional

⁶²⁴ ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1, documentos fechados el 20 y 30 de junio y el 4 de julio 1750; AHN, Estado, leg. 2511, documentos del 31 de enero y del 5 febrero 1749; en el mismo archivo: leg. 2745, documento del 7 de febrero 1749; véase también: M. TORRIÓN, “Isabel de Farnesio en el Palacio Viejo del Duque de Osuna”, op. cit., p. 256.

⁶²⁵ T. LAVALLE-COBO URIBURU, “La reina Isabel de Farnesio y su hijo el infante cardenal”, op. cit., pp. 69-70. Las informaciones expuestas por la autora remiten al contenido de su tesis doctoral, presentada dos años antes (*El mecenazgo de Isabel de Farnesio, Reina de España*, op. cit.).

⁶²⁶ P. MARTÍN PÉREZ, *Las pinturas de las bóvedas de San Ildefonso*, op. cit., pp. 57-58 y 225-227, docs. 57-59.

⁶²⁷ M. L. TÁRRAGA BALDÓ, *Giovan Domenico Olivieri*, op. cit., tomo III, pp. 428-430.

⁶²⁸ M. TORRIÓN, “Isabel de Farnesio en el Palacio Viejo del Duque de Osuna”, op. cit.

⁶²⁹ *Arquitecturas y ornamentos barrocos*, op. cit., pp. 147-148.

dado a conocer por T. Lavallo-Cobo (AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58), los describió con detalle, los fechó a finales del mes de julio de 1746 y los atribuyó a la mano de Vigilio Rabaglio⁶³⁰.

Los documentos sobre las obras en el palacio de los Afligidos contenidos en el legajo del Archivo Histórico Nacional son escasos en número y parciales en el tiempo: conciernen sólo a los primeros días de las obras y silencian el año y medio siguiente⁶³¹. A estos documentos, ya publicados, añado aquí unas cuantas cartas escritas por Vigilio Rabaglio al marqués Scotti y posteriores a la conclusión de los trabajos, que aportan sin embargo algunas noticias más sobre la actividad del arquitecto en la reforma⁶³².

5.2.- Planos y dibujos de ornamentos

Los documentos escritos sobre los trabajos realizados en el palacio son escasos, pero muy numerosos son en cambio los dibujos del fondo Rabaglio que los conciernen. A las dos plantas RBG/P-44 y P-45 antes citadas, añado otros veintidós dibujos referidos al palacio de los Afligidos, seis de ellos conservados en Madrid (RBG/P-20 a P-25) y dieciséis en Bellinzona (ASB, FR, nn. 16-18 y 62-74). En total, se trata de once plantas y alzados (RBG/P-20 a P-25, P-44 y P-45; ASB, FR, nn. 16-18) y de trece dibujos de ornamentos (ASB, FR, nn. 62-74). A estos diseños se asocian otros dos, un proyecto ornamental conservado en manos privadas (FAM, n. 23.3) y la planta de los edificios del Archivo Histórico Nacional ya publicada (AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58).

Los nuevos dibujos identificados por un lado consienten calibrar el papel llevado a cabo por Vigilio Rabaglio en la reestructuración del palacio de los Afligidos y por el otro proporcionan una serie importante de informaciones acerca de la arquitectura y la decoración interna y externa de este edificio, del que hasta ahora se tenían escasas noticias.

⁶³⁰ M. TORRIONE, “Isabel de Farnesio en el Palacio Viejo del Duque de Osuna”, op. cit., pp. 243-245 y 252-256.

⁶³¹ AHN, Estado, leg. 2511.

⁶³² Los documentos que informan sobre la intervención de Vigilio Rabaglio están entresacados de los papeles relativos a la construcción de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Madrid (ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1, documentos fechados el 20 y 30 de junio, el 4 de julio y el 23 de agosto 1750).

Este material presenta unas características peculiares: se circunscribe a un período de tiempo reducido (julio 1746-julio 1747); todos los dibujos salvo tres (ASB, FR, n. 16; RBG/P-24 y FAM, n. 23.3) están rubricados por Vigilio Rabaglio en la esquina inferior derecha; dos de los planos están fechados (RBG/P-25 y P-44); todos los dibujos salvo seis (RBG/P-20 a P-23; ASB, FR, nn. 17 y 18) presentan unas notas autógrafas de Vigilio Rabaglio; todos los dibujos salvo cinco (ASB, FR, nn. 63, 65, 66, 70 y RBG/P-21) presentan una escala de representación gráfica y numérica. Por lo que respecta a los dibujos de ornamentos (ASB, FR, nn. 62 hasta 74), cada uno de ellos presenta dos variantes, una de las cuales está marcada por una cruz o un trazo que puede indicar la elección del comitente; todos los proyectos salvo dos (ASB, FR, nn. 73-74) están ordenados de la A a la F.

Desde el punto de vista tipológico, el material gráfico se distribuye de la siguiente manera: una planimetría del palacio y del terreno circunstante (AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58); tres plantas de las casas de Osuna y del Príncipe Pío (ASB, FR, n. 16; RBG/P-44 y P-45); un alzado de la fachada que daba al jardín de la casa de Osuna (ASB, FR, n. 18); dos plantas con un corte interior de una escalera de la casa del Príncipe Pío (RBG/P-245 y P-25); una planta con un corte interior de una escalera no localizada (ASB, FR, n. 17); dos alzados de las fachadas que daban al patio interior de la casa de Osuna (RBG/P-20 y P-21); dos plantas de una serie de habitaciones que daban al patio interior de la casa de Osuna (RBG/P-22 y P-23); trece proyectos de decoración parietal para éstas últimas (ASB, FR, nn. 62 hasta 73); dos proyectos decorativos para las puertas de la casa de Osuna (ASB, FR, n. 74 y FAM, n. 23.3).

5.3.- Desarrollo de los trabajos

El día 17 de julio de 1746 el conde de Montijo mandó trazar un plano del sitio y elaborar un primer presupuesto para la obra. Tres días después, el 20 de julio, Vigilio Rabaglio estaba trazando un plano de los edificios, muy probablemente correspondiente al conservado en el Archivo Histórico Nacional (AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58).

Una estrecha callejuela separaba las dos casas y los jardines, amplios pero poco cuidados, estaban abiertos; entre las reformas indispensables, estuvieron las de comunicar los dos edificios y acondicionar los cuartos de invierno y de verano de los tres nuevos ocupantes, sin olvidar los alojamientos de sus familias respectivas y las

oficinas⁶³³. Al tiempo que dibujó la planta del sitio, Vigilio Rabaglio proyectó dos planos de reforma, uno para la casa de Osuna y otro para la del Príncipe Pío⁶³⁴. Los proyectos presentaban tanto el detalle de las divisiones internas, como una escalera de comunicación entre las dos casas.

El conde de Montijo dispuso de los planos antes del 25 de julio y, con toda probabilidad, los presentó para su aprobación a la reina viuda. Mientras tanto, Santiago Bonavia elaboró un presupuesto para la obra; los trabajos a realizar se preveyeron de todo tipo, desde mudar puertas y acondicionar el zaguán hasta limpiar los jardines.

Las obras, iniciadas el 23 de julio, corrían prisa; las habitaciones del cuarto inferior no debían de estar en mal estado a comienzos del mes de agosto 1746, cuando fueron ocupadas por Isabel de Farnesio y sus dos hijos⁶³⁵. Los edificios estaban en parte amueblados y se trasladaron a ellos los toldos, cortinones y cristales de los cuartos habitados por el difunto Felipe V e Isabel de Farnesio en el Buen Retiro, además de los muebles, la ropa de mesa y la argentería pertenecientes a la reina viuda y sus hijos⁶³⁶.

Al tiempo que se reestructuraba el edificio, se proyectó y puso en marcha la decoración del palacio: los fontaneros y jardineros reacondicionaron los jardines; Giovan Domenico Olivieri tuvo el encargo de esculpir unas fuentes de mármol y jaspe blanco para el interior y exterior del palacio, dos de ellas destinadas al patio del cuarto bajo de la casa de Osuna y aún no terminadas en abril de 1747⁶³⁷.

En la primera semana de trabajo, finalizada el 31 de julio, se modificó la distribución de las viviendas con el cambio de tabiques y puertas; contemporáneamente, se iniciaron algunas labores decorativas en el interior, como blanqueos de techos, sustitución de puertas y ventanas y enlosados de suelos. Santiago Bonavia, que comunicó al conde de Montijo los trabajos realizados y el dinero gastado hasta el

⁶³³ AHN, Estado, leg. 2511, documento del 20 de junio 1746.

⁶³⁴ RBG/P-44 y P-45; el plano ASB, FR, n. 16 es análogo al RBG/P-44 y representa al igual que éste la planta de la casa del Príncipe Pío.

⁶³⁵ P. MARTÍN PÉREZ, *Las pinturas de las bóvedas del Palacio Real de San Ildefonso*, op. cit., p. 174, nota 107.

⁶³⁶ Véanse las consultas y representaciones del conde de Montijo a Fernando VI fechadas en 1746 y 1747 (AHN, Estado, leg. 2511; T. LAVALLE-COBO URIBURU, “La reina Isabel de Farnesio y su hijo el infante cardenal”, op. cit., p. 69).

⁶³⁷ M. TORRIONE, “Isabel de Farnesio en el Palacio Viejo del Duque de Osuna”, op. cit., p. 255; sobre las fuentes encargadas a Giovan Domenico Olivieri véase: M. L. TÁRRAGA BALDÓ, *Giovan Domenico Olivieri*, op. cit., tomo III, pp. 428-30.

momento, entregó un presupuesto del coste de las obras aún por realizar. Se trata de la primera y última noticia documentada de Santiago Bonavia en la obra.

Probablemente antes del mes de enero de 1747, Isabel de Farnesio ordenó a Vigilio Rabaglio redecorar con pinturas y estucos la alcoba, el retrete y algunas otras de las habitaciones de la casa de Osuna (las piezas de la fuente, la que le seguía, la de paso, la contigua al patinillo, la de la misa y la de la tribuna). Esta reforma decorativa es la que aparece representada en los dibujos del fondo Rabaglio del Archivio di Stato del Cantone Ticino de Bellinzona (ASB, FR, nn. 62 hasta 74). Como demuestran los proyectos, el arquitecto proyectó en los muros cartelas mixtilíneas enmarcando escenas y panoplias, bordeando los vanos y ocupando todo el espacio a disposición. En los techos, Vigilio Rabaglio diseñó la ornamentación dispuesta alrededor de cartelas ovaladas y agrupada en los bordes o en las esquinas del recuadro.

La pieza de la fuente, situada a uno de los lados del patio interior de la casa de Osuna, era uno de los espacios más singulares del edificio. Estrecha y alargada, presentaba un pequeño surtidor en el centro y, en uno de sus muros, un amplio arco rebajado que daba acceso a otra pieza destinada a la alcoba⁶³⁸.

La reforma proyectada por Vigilio Rabaglio en la casa de Osuna concierne también a la fachada al jardín (ASB, FR, n. 18) y a la del patio interior (RBG/P-20 y P-21). En el alzado de la fachada al jardín, el arquitecto propuso un frente enlucido con tonalidades rosa y gris claros. El conjunto se componía de tres pisos con once vanos cada uno y de tres cuerpos, entre los que sobresalía el central, adornado en la parte alta con una balaustrada y jarrones de flores. Los vanos eran rectangulares y, en el piso principal, de mayor tamaño que en los otros dos y con un frontón semicircular en el cuerpo central. En la planta superior, las ventanas presentaban una moldura lisa que coincidía en su parte alta con la cornisa situada bajo el tejado.

La decoración de las habitaciones internas debió de comenzarse hacia el mes de enero de 1747. Los trabajos mantuvieron ocupado a Vigilio Rabaglio hasta el brusco final de la obra en julio de ese año⁶³⁹. Nada se sabe sobre los ejecutores de los estucos, que en los diseños decoran paredes y techos. Las pinturas, en cambio, fueron realizadas al fresco por Bartolomeo Rusca. Éste, acompañado por el moledor de colores Carlos Vegezzi, llegó desde la obra de San Ildefonso el 1 de enero de 1747 con el encargo de la

⁶³⁸ Ibidem, nn. 62-65; RBG/P-22 y P-23.

⁶³⁹ M. TORRIONE, "Isabel de Farnesio en el Palacio Viejo del Duque de Osuna", op. cit., p. 255.

reina viuda de pintar sus apartamentos en la casa de Osuna⁶⁴⁰. En marzo de ese año se unieron al pintor Carlo Paltengo (o Paltenghi) y Domenico Giorgi⁶⁴¹, ayudantes y oficiales albañiles y también procedentes de las obras del palacio de La Granja. La pintura de los frescos se realizó a contrarreloj y con mucha fatiga⁶⁴²; siete meses después, el día 25 de julio de 1747, Bartolomeo Rusca concluyó con éxito el encargo⁶⁴³.

En esta fecha los trabajos de reforma interior no estaban concluidos⁶⁴⁴, pero la obra se clausuró. Durante dos años, el palacio de los Afligidos permaneció deshabitado y abandonado. Vigilio Rabaglio quedó al cargo del cuidado del jardín que había pertenecido al infante cardenal en la casa del Príncipe Pío y que, durante unos meses, recibió también los cuidados de un jardinero⁶⁴⁵.

En febrero de 1749, las súplicas de los antiguos propietarios, deseosos de recuperar sus casas, fueron atendidas por Fernando VI; éste, en una carta dirigida al mayordomo mayor de la reina viuda, Juan Cascos Villademoros⁶⁴⁶, ordenó sacar los pocos muebles que quedaban en el edificio⁶⁴⁷, incluidos los de los cuartos que ocupaban el infante cardenal y su familia⁶⁴⁸. Como informó Vigilio Rabaglio al marqués Scotti, la mayor parte de los muebles del infante cardenal habían sido retirados el año anterior, pero aún quedaban unos “despojos de madera vieja y otras cosas” resultantes de las obras⁶⁴⁹ y guardados en una cochera por él alquilada⁶⁵⁰; la última noticia de que se

⁶⁴⁰ P. MARTÍN PÉREZ, *Las pinturas de las bóvedas del Palacio Real de San Ildefonso*, op. cit., pp. 57-58 y 226-227, doc. 59; T. LAVALLE-COBO URIBURU, *Isabel de Farnesio: la reina coleccionista*, op. cit., p. 176; de la misma autora: “La reina Isabel de Farnesio y su hijo el infante cardenal”, op. cit., p. 69.

⁶⁴¹ Carlo Paltengo también aparece en la documentación con el oficio de moledor de colores (P. MARTÍN PÉREZ, *Las pinturas de las bóvedas del Palacio Real de San Ildefonso*, op. cit., p. 175, nota 108 y pp. 224-226, docs. 56-58).

⁶⁴² *Ibidem*, pp. 226-227, doc. 59.

⁶⁴³ *Ibidem*, p. 58.

⁶⁴⁴ M. TORRIONE, “Isabel de Farnesio en el Palacio Viejo del Duque de Osuna”, op. cit., p. 255.

⁶⁴⁵ ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1, documento del 20 junio 1750.

⁶⁴⁶ AHN, Estado, leg. 2745, documento del 7 de febrero de 1749.

⁶⁴⁷ M. TORRIONE, “Isabel de Farnesio en el Palacio Viejo del Duque de Osuna”, op. cit., p. 256.

⁶⁴⁸ AHN, Estado, leg. 2745, documento del 7 de febrero 1749.

⁶⁴⁹ ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1, documento del 20 de junio 1750.

dispone concierne al arquitecto que, con la orden del marqués Scotti y tras haber intentado inútilmente vender los últimos pertrechos, se quedó con los más servibles y preciosos y entregó en limosna los demás⁶⁵¹.

⁶⁵⁰ Vigilio Rabaglio mantuvo una mula que sacaba agua de la noria en el jardín que S.A. tenía en los Afligidos “para su uso y disfrute” y que servía para regar (ibídem, documentos del 20 y 30 de junio y del 4 de julio 1750).

⁶⁵¹ Ibídem, documento del 23 de agosto 1750.

6.- El convento de san Francisco de Paula llamado de la Victoria: el camarín de Nuestra Señora de la Soledad

El convento de San Francisco de Paula, hoy desaparecido, había sido fundado en 1561 por Fray Juan de la Victoria, provincial de la orden de los mínimos⁶⁵² y con cuyo apellido se denominaba habitualmente el edificio⁶⁵³. El convento ocupaba un solar próximo a la Puerta del Sol de Madrid, situado en la esquina entre la Carrera de San Jerónimo y la calle de la Victoria⁶⁵⁴. La fundación de la capilla (camarín) dedicada a la Virgen de la Soledad se remonta a 1660, un siglo después de la construcción del convento. Estaba situada a los pies de la iglesia y en un edificio adosado a la fachada de ésta última.

Convento y camarín aparecen representados en una estampa publicada en 1863⁶⁵⁵. La imagen muestra una perspectiva de los edificios desde la Carrera de San

⁶⁵² La orden de los mínimos fue fundada en 1435 por San Francisco de Paula (1416-1507). En 1493, éste último residía en Tours e intercedió milagrosamente para vencer en la batalla contra los moros, de donde derivó la devoción de los frailes por la Virgen de la Victoria. Estos frailes hacían voto de vida cuaresmal perpetua y se dedicaban al apostolado y a la enseñanza. El primer convento en España fue fundado en Málaga tras la victoria francesa y con el apoyo de la monarquía española.

⁶⁵³ Véase por ejemplo el testimonio de Norberto Caimo, quien en 1755 se refiere a “le couvent de la Victoire”, en cuya entrada al refectorio observa una pintura con la representación de “Saint François de Paule qui traverse un bras de la mer sur son manteau avec son compagnon” (*Voyage d’Espagne fait en l’année 1755: avec des Notes historiques, géographiques & critiques: et une Table raisonnée des Tableaux & autres Peintures de Madrid, de l’Escorial, de Saint-Ildefonso, &c., traduit de l’italien par le P. De Livoy; A Varsovie, chez Jean-Auguste Poser, Libraire du Roi; A Paris, chez J. P. Costard, Libraire, 1772, seconde partie, p. 139*).

⁶⁵⁴ El convento fue catalogado por José de Arredondo en el número 9 de la manzana 207 de la Planimetría General de Madrid. Para ampliar el terreno ocupado por el edificio inicial, los frailes compraron varios solares contiguos (BNM, mn. 1667, tomo 3º de planos y mn. 1673, tomo 3º de asientos); cfr. M. MOLINA CAMPUZANO, op. cit., p. 706). El monumento resultó gravemente dañado durante la guerra de Independencia. En 1836 el convento fue desamortizado; su destrucción tuvo lugar en la época de Isabel II para construir unas viviendas particulares y abrir la actual calle de la Victoria (P. MADOZ, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España*, op. cit., pp. 721-722; R. DE MESONERO ROMANOS, *El antiguo Madrid*, op. cit., pp. 141 y 142; J. A. ÁLVAREZ Y BAENA, op. cit., pp. 118-119; *Exposición del Antiguo Madrid. Catálogo general ilustrado*, catálogo de la exposición, a cargo de J. Ezquerro del Bayo, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid 1926, p. 99; P. RÉPIDE, *Las calles de Madrid*, Madrid 1981, p. 651-652; M. I. GEA ORTIGAS, *El Madrid desaparecido*, Madrid 1992, p. 22).

⁶⁵⁵ La litografía fue realizada por Letre y publicada por J. Amador de los Ríos en el tomo III de su *Historia de la villa y corte de Madrid*. La imagen fue de nuevo reproducida por Antonio Bonet Correa (*Vida y obra de Fray Matías de Irala: grabador y tratadista español del siglo XVIII*, Madrid 1979, p. 9; del mismo autor: *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Madrid 1984, lámina 12). El convento había sido anteriormente representado en los planos de la villa de Madrid dibujados por Wit y Texeira en 1635 y 1656 respectivamente (cfr. M. MOLINA CAMPUZANO, op. cit.).

Jerónimo. Ambos están situados alrededor de una lonja, a la que dan sus fachadas principales y que está separada de la calle por una verja. La iglesia era un edificio rectangular sobrio, con cabecera plana y cubierta a dos aguas con tejas, cuya tipología, derivada de la iglesia de la Encarnación, repetía un esquema característico y arraigado en la arquitectura barroca madrileña⁶⁵⁶. La entrada al templo, situada en el centro de la fachada principal⁶⁵⁷, estaba decorada en la parte superior con una hornacina y una estatua de la Virgen de la Victoria⁶⁵⁸.

El camarín de la Soledad estaba coronado por una cúpula de grandes dimensiones⁶⁵⁹. Su interior estaba ricamente adornado con un altar de mármol, cuadros de Gaspar Becerra, José Donoso, Antonio Palomino y Eugenio Cajés, además de diversas tumbas de nobles madrileños⁶⁶⁰. El ornato principal del conjunto era una estatua de la Virgen de la Soledad de madera policromada que, según la leyenda, había sido esculpida por Gaspar Becerra y por encargo de Isabel de Valois⁶⁶¹. La escultura, reproducida en dos grabados por fray Matías de Irala⁶⁶², era muy venerada por los

⁶⁵⁶ A. BONET CORREA, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, op. cit., pp. 15, 16 y 19.

⁶⁵⁷ Hacia 1776, Antonio Ponz informa de que la fachada principal de la iglesia estaba pintada (*Viage de España*, op. cit., tomo V, pp. 189-193).

⁶⁵⁸ R. DE MESONERO ROMANOS, *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y Villa*, op. cit., pp. 141-142.

⁶⁵⁹ En 1782, los frailes mínimos solicitaron a Ventura Rodríguez un proyecto de reforma del camarín que no fue ejecutado (E. LLAGUNO Y AMIROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura*, op. cit., tomo IV, p. 246).

⁶⁶⁰ Las pinturas que ornaban el interior del camarín de la Soledad eran de los mismos autores que las que decoraban la iglesia del convento. Según Antonio Ponz, el altar del camarín no era de buenos mármoles (*Viage de España*, op. cit., tomo V, pp. 289-293). Véanse también: *Gaceta de Madrid*, diciembre de 1763, p. 416; A. BONET CORREA, *Vida y obra de Fray Matías de Irala: grabador y tratadista español del siglo XVIII*, p. 14; *Exposición del Antiguo Madrid. Catálogo general ilustrado*, op. cit.; J. CORRAL RAYA, *Una guía inédita del Madrid del siglo XVIII*, Madrid 1979).

⁶⁶¹ A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pictórico y escala óptica*, op. cit., tomo III, pp. 48-52; R. DE MESONERO ROMANOS, *El antiguo Madrid*, op. cit., pp. 141-142.

⁶⁶² Fray Matías de Irala, profeso del convento de la Victoria, dibujó los grabados de la escultura de la Virgen de la Soledad hacia 1730. La Virgen está representada con un amplio manto negro y con un rosario entre las manos. Una de las estampas muestra la estatua tal y como se sacaba en procesión el Viernes Santo, colocada sobre una peana adornada con los símbolos de la pasión de Cristo. El otro grabado presenta el retablo en el que se incluía la estatua, adornado con esculturas y relieves y coronado por una pintura con la Virgen sosteniendo el cuerpo muerto de Cristo; los muros de la capilla estaban decorados con relieves de motivos vegetales, ángeles, querubines y medallones con símbolos marianos (A. BONET CORREA, *Vida y obra de Fray Matías de Irala*, op. cit., p. 55).

madrileños de la época⁶⁶³; se sacaba en procesión el Viernes Santo y era objeto de limosnas y rogativas por parte de los reyes y del ayuntamiento cuando las circunstancias lo requerían, como en el caso de las sequías prolongadas⁶⁶⁴.

6.1.- El alzado RBG/O-54 y la planta ASB, FR, n. 41

Los planos del fondo Rabaglio que representan el camarín de la Soledad son dos. Uno de ellos (RBG/O-54) está conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y fue publicado en 1997⁶⁶⁵; se trata de un alzado titulado “Puerta para el Camarín de Nuestra Señora”. El segundo dibujo es inédito y se encuentra en el Archivo di Stato del Cantone Ticino; representa la planta parcial de la capilla, titulada “Plan de Camarín de Nuestra Señora de la Soledad de Madrid” (ASB, FR, n. 41).

Tanto el alzado de la puerta como la planta están firmados y rubricados en la esquina inferior derecha por Vigilio Rabaglio⁶⁶⁶. Ambos planos presentan también una escala gráfica y numérica de 5 y 30 pies castellanos respectivamente (RBG/O-54; ASB, FR, n. 41 respectivamente)⁶⁶⁷ y documentan la reforma proyectada y llevada a cabo por Vigilio Rabaglio en el edificio. Ésta se inicia hacia 1745⁶⁶⁸ y se concluye antes del mes de abril de 1749, desde cuando no se conservan más informaciones sobre de los trabajos

⁶⁶³ Los hombres y mujeres que se reunían cotidianamente en la lonja de entrada al convento, en su iglesia o en la capilla de la Soledad, eran numerosos. Allí charlaban, rezaban y participaban en las celebraciones organizadas en nombre de la Virgen (M. C. D’AULNOY, *Relación del viaje de España*, 1679-1680, según la edición de G. Mercadal, Akal, Madrid 1986, p. 249).

⁶⁶⁴ Antes de la demolición del convento, la estatua de la Virgen fue trasladada a la basílica de San Isidro de Madrid (AHN, F. cont., Hac., Tes., lib. 23, fol. 74, documento del 10 de septiembre de 1723; *Gaceta de Madrid*, 1753, p. 152; J. A. ÁLVAREZ Y BAENA, *Compendio histórico de las grandezas de España*, op. cit., pp. 118-119).

⁶⁶⁵ *Arquitecturas y ornamentos barrocos*, op. cit., p. 169.

⁶⁶⁶ Vigilio Rabaglio añadió a su firma y rúbrica la inscripción “Arquitecto” en el plano ASB, FR, n. 41.

⁶⁶⁷ La planta parcial de una capilla ASB, FR, n. 42 presenta similitudes con el plano ASB, FR, n. 41. Éstas, sin embargo, no son suficientes para incluir a la primera entre los dibujos referidos a la capilla de la Soledad. El plano presenta una escala de 15 “brazas”, frente a los 30 pies castellanos de la planta ASB, FR, n. 41. La “brazas” puede referirse al “braccio”, medida corrientemente utilizada en el Ticino y en la región de Milán a lo largo del siglo XVIII (H. R. SCHINZ, *Descrizione della Svizzera italiana nel Settecento*, op. cit., pp. 345-346). El alzado interior de una capilla RBG/O-60, firmado por Pietro Rabaglio, corresponde a primera vista al mismo edificio que la planta ASB, FR, n. 41. Sin embargo, las analogías entre ambos dibujos tampoco son suficientes para poder identificar al primero con el camarín de la Soledad.

⁶⁶⁸ S. SUGRANYES, “Vigilio e Pietro Rabaglio di Gandria”, op. cit., p. XIX.

realizados. En la obra colabora Pietro Rabaglio, particularmente durante la estancia de su hermano en Gandria entre 1748 y abril del año siguiente⁶⁶⁹.

6.2.- La reforma dirigida por Vigilio Rabaglio

En 1745, Vigilio Rabaglio está en un momento óptimo de su carrera profesional. A sus treinta y cuatro años trabaja en las obras del Palacio Real de Madrid, del cuarto del infante cardenal en el Buen Retiro y de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, éstas dos últimas bajo su dirección. La reforma del camarín de la Soledad se añade a las obras en curso dirigidas por el arquitecto.

El plano ASB, FR, n. 41 pudo ser presentado por Vigilio Rabaglio a los frailes junto a la escritura de contrata. Ésta última fue firmada alrededor de 1745 y hoy no ha sido localizada. La envergadura de los trabajos proyectados se desconoce; sin embargo, el considerable presupuesto al que se obligó el arquitecto para la obra, equivalente a 70.000 reales, deja entrever que ésta última incluyó la remodelación tanto de la estructura arquitectónica cuanto de la decoración del edificio⁶⁷⁰. La demolición del antiguo camarín, no obstante, no fue necesaria para llevar a cabo su reforma.

La obra duró unos tres años. Pietro Rabaglio intervino muy probablemente desde el inicio de los trabajos y su actuación se restringió a la realización de los estucos de la capilla. A finales del mes de enero de 1748, Vigilio Rabaglio se marchó a Gandria tras haberle sido concedida una licencia en la obra del Palacio Real de Madrid⁶⁷¹. Antes de partir, encargó a su hermano Pietro llevar a término la obra del camarín de la Soledad⁶⁷². Los trabajos que quedaban aún pendientes representaban una parte de la obra decorativa

⁶⁶⁹ ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1 A, documento fechado el 14 de enero de 1749; FAM, nn. 34 y 40, documentos fechados en 1748 y 1749.

⁶⁷⁰ AHPM, prot. 18057, fols. 241r-241v, documento del 7 de septiembre de 1754. La planta ASB, FR, n. 41 presenta en el margen izquierdo una anotación a lápiz de mano de Vigilio Rabaglio que se refiere a los azulejos necesarios para solar el camarín.

⁶⁷¹ S. SUGRANYES, “Vigilio Rabaglio, un arquitecto del Ticino”, op. cit., pp. 57-59; de la misma autora: “Vigilio e Pietro Rabaglio di Gandria”, op. cit., p. XIX.

⁶⁷² El día seis de enero de 1748, Vigilio Rabaglio firma un documento notarial por el que encomienda a Pietro el cobro de unas deudas de la obra de San Justo para concluir la reforma de la Soledad (ADT, Rep. tem., leg. M6, exp. 1A, documento del 14 de enero 1749; A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., p. 105).

estipulada en la contrata y fueron financiados mediante unos préstamos conseguidos por Pietro Rabaglio⁶⁷³.

Algunos de los ornamentos de la capilla fueron realizados por el pintor y decorador Giovan Battista Colomba⁶⁷⁴. La intervención de éste último en el camarín comienza en 1747; los trabajos encargados por Pietro Rabaglio fueron por él realizados a lo largo del año 1748 y hasta el mes de abril de 1749. A los ornamentos contenidos en la escritura inicial se añadieron otros al margen de ésta última⁶⁷⁵.

El trabajo de Giovan Battista Colomba es la última noticia de la que se dispone acerca de la obra. A finales de abril de 1749, Vigilio Rabaglio estaba de vuelta en Madrid⁶⁷⁶. Entre sus intenciones estaba la de cobrar el importe por la fábrica de la Soledad, del que echa no consta percibió nada⁶⁷⁷. El pago del dinero al arquitecto fue lento y requirió una intervención judicial; Vigilio Rabaglio se involucró en un pleito del que aún se tienen noticias cinco años más tarde, en 1754⁶⁷⁸.

⁶⁷³ Pietro Rabaglio cobra el dinero previsto por Vigilio de las deudas de San Justo sólo en enero de 1749 (ibídem, p. 113, documento del 26 de enero 1749).

⁶⁷⁴ Giovan Battista Colomba, natural del pueblo tesinés de Arogno y primo de los Rabaglio, fue un habitual colaborador de éstos últimos en Madrid (cfr. J. URREA FERNÁNDEZ, *La pintura italiana del siglo XVIII*, op. cit., p. 113; Y. BOTTINEAU, *El arte en la corte de Felipe V*, op. cit., p. 681, nota 12; M. TORRIONE, “Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V”, op. cit., p. 236).

⁶⁷⁵ Los ornamentos no contemplados en la escritura fueron pagados aparte por Pietro Rabaglio; el pago a Giovan Battista Colomba por las decoraciones incluidas en la contrata se retrasó. Los documentos del fondo Rabaglio conservados en manos privadas son los que aportan más noticias sobre la intervención de éste último en la obra. Entre ellos se encuentra un recibo por él firmado y rubricado a favor de Pietro Rabaglio: “Confeso del signor Colomba. Resto io sottoscritto sodisfatto delli sopra più della opera della Soledad et per averli fatto diversi disegni in piccolo et per spolveri di tavolini e per un retrato fatto al olio, e per un modelletto d’un tavolino, e tutto quanto ò fatto nel an[n]o quaranta otto sino tutto marzo dei quarantanove, per il Signor Pietro Rabaglio mio cugino come anche in conti di spesa cibaria. A riserva della scrittura della Soledad dell’opera fatta di me so[ttoscri]tto quale resta pendente et per fede. Anno 1749 a 4 aprile. Gio[van] Batt[ist]a Colomba” (FAM, n. 34). Un segundo recibo similar al anterior (FAM, n. 40) fue firmado y entregado por Giovan Battista Colomba a Pietro Rabaglio el 1-I-1748 y se refiere a unos trabajos que fueron realizados a lo largo del año 1747.

⁶⁷⁶ El arquitecto había llegado a Barcelona el 19 de abril de 1749 (cfr. ASB, FR, n. 142; S. SUGRANYES, “Vigilio e Pietro Rabaglio di Gandria”, op. cit., p. XIX).

⁶⁷⁷ Un documento fechado en noviembre de 1748 afirma que Vigilio Rabaglio “biene a España por cobrar el importe del camarín de de n[uest]ra s[eño]ra de la Soledad, y algunas cantidades de otras” (A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., p. 113, documento del 19 de noviembre 1748).

⁶⁷⁸ El 7-IX-1754 Vigilio Rabaglio firma una carta de pago por el recibo de 6000 reales, tramitados a través de Joaquín de Aguirre y Juan Francisco de Aspiazu. El dinero corresponde a unas partidas que se le deben de los 70000 reales en que había quedado ajustada la obra (AHPM, prot. 18057, fols. 241r-241v,

6.3.- Notas documentales

Las intervenciones de Vigilio y Pietro Rabaglio en el camarín de la Soledad fueron apuntadas en el catálogo de la exposición a ellos dedicada en 1997. Un documento relacionaba al primero con la obra⁶⁷⁹; las informaciones que unían al segundo con la capilla eran más imprecisas y requerían una revisión⁶⁸⁰.

Los documentos de archivo consultados sobre el convento de la Victoria tratan sobre aspectos diversos de éste último⁶⁸¹ y completan las noticias bibliográficas disponibles sobre el mismo⁶⁸². El camarín de la Soledad aparece citado en los documentos que se refieren a la veneración de la Virgen en él conservada o a las

documento del 7 de septiembre 1754). Entre los documentos del fondo Rabaglio conservados en manos privadas se encuentra la copia parcial de un documento análogo al anterior y fechado en mayo de 1755. Otro de los papeles, del que sólo se conserva un epígrafe, se refiere muy probablemente al proceso judicial abierto para obligar al pago del dinero a Vigilio Rabaglio. Se trata de un testimonio firmado en 1749 ante el escribano Eugenio Aguado y por Giovan Domenico Olivieri, de cuya intervención nada más se sabe (“Testimonio y certificación original de don Domingo Olivieri y don Eugenio Aguado escribano del número de esta Corte sobre el pleito del camarín de nuestra Señora de la Soledad combenuto de San Francisco de Paula. Ano [sic] del 1749”).

⁶⁷⁹ A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio en la construcción del Palacio Nuevo de Madrid”, op. cit., p. 113, documento del 19 de noviembre 1748.

⁶⁸⁰ Las noticias conocidas sobre la intervención de Pietro Rabaglio se encuentran en la memoria escrita por éste último a su vuelta a Gandria y resumida por Adolf Saager en 1922 (S. SUGRANYES, “Vigilio e Pietro Rabaglio di Gandria”, op. cit., p. XIX).

⁶⁸¹ Los documentos se refieren a la comunidad de padres mínimos, a la gestión de sus bienes y al convento (arrendamientos, capellanías, mayorazgos, juros, censos, testamentos, licencias de obra, ventas de terrenos, cartas de pago, cuentas del maestro de obras y pruebas de limpieza de sangre de los novicios); entre los papeles se encuentra también el libro becerro de fundación del convento (AHN, Clero regular, lib. 7801 y legs. 3955 y 4124 a 4130; AV, ASA, 1-84-134, 1-16-72, 1-17-6 y 1-84-164; AHPM, protocolos 17325 y 17326).

⁶⁸² El convento está descrito en las siguientes publicaciones sobre la ciudad de Madrid: A. PONZ, *Viage de España*, op. cit., tomo V, pp. 289-293; J. A. ÁLVAREZ Y BAENA, *Compendio histórico de las grandezas de España*, op. cit., pp. 118-119; A. LLAGUNO Y AMIROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, op. cit., tomo IV, p. 246; P. MADDOZ, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico*, op. cit., pp. 721-722; R. DE MESONERO ROMANOS, *Manual de Madrid*, op. cit., pp. 141-142; del mismo autor: *El antiguo Madrid*, op. cit.; J. AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia de la villa y corte*, op. cit., tomo III; *Exposición del antiguo Madrid*, op. cit.; A. VELASCO ZAZO, *Madrid monacal: estampas de los antiguos conventos*, Madrid 1943, pp. 67-70; J. DEL CORRAL RAYA, op. cit.; P. RÉPIDE, op. cit.; M. I. GEA ORTIGAS, op. cit.

memorias y los enterramientos impuestos en el edificio⁶⁸³. Las noticias inéditas que se pueden exponer sobre los trabajos realizados en la capilla alrededor de 1745 son escasas y se refieren tanto a la intervención de Vigilio Rabaglio⁶⁸⁴ como a la de Pietro⁶⁸⁵.

⁶⁸³ AHN, F. cont., Hac., Tes., lib. 23, fol. 74, documento del 10 de septiembre 1723; ibídem, Nobleza, Osuna, leg. 2452/2.

⁶⁸⁴ AHPM, protocolo 18057.

⁶⁸⁵ ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1 A; FAM, nn. 34 y 40.

7.- El convento del Espíritu Santo: la iglesia

El convento de los clérigos menores regulares⁶⁸⁶ del Espíritu Santo, destruido en 1823, estaba situado en el solar que ocupa el actual Congreso de los Diputados. El edificio, fundado a mediados del siglo XVI, había terminado de construirse en 1684⁶⁸⁷. Sus características están descritas en la Planimetría General de Madrid hacia 1750⁶⁸⁸, donde el convento aparece delimitado por tres calles: la Carrera de San Jerónimo, a la que daban la fachada principal de la iglesia y uno de los lados del convento, la calle del Florín, hoy de Fernanflor y la calle del Sordo, equivalente aproximado de la actual de Zorrilla, a la que daba la fachada trasera del convento⁶⁸⁹.

Un grabado con la vista del convento desde la Carrera de San Jerónimo es la imagen más reciente que se conserva del edificio⁶⁹⁰. La iglesia, cuya fachada estaba delimitada por dos torres de planta cuadrada cubiertas con chapitel⁶⁹¹ y decorada con un

⁶⁸⁶ Los clérigos menores regulares pertenecen a una orden postridentina, fundada en Nápoles hacia 1588 por San Francisco Caracciolo y Juan Agustín Adorno. Entre sus dedicaciones se encuentran la vida pastoral y la enseñanza.

⁶⁸⁷ La fundación del convento ha sido atribuida tanto a Jacopo de Gracia, como a un padre llamado José Imperator. La destrucción del edificio en 1823, debida a un violento incendio, motivó el traslado de los clérigos a otro edificio. Diez años más tarde, el convento y la iglesia del Espíritu Santo fueron habilitados para albergar las reuniones de las Cortes Generales; el ingreso por la Carrera de San Jerónimo fue enmarcado entre dos grandes columnas de orden clásico, semejantes a las que fueron colocadas en la fachada trasera del inmueble. En 1841, el Congreso se trasladó provisionalmente al teatro de los Caños del Peral y el convento fue demolido. La construcción del actual Congreso de los Diputados en su lugar duró nueve años y se concluyó en 1850 (R. DE MESONERO ROMANOS, *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y Villa*, op. cit. pp. 154-155; del mismo autor: *El antiguo Madrid*, op. cit., p. LXXVI; J. A. ÁLVAREZ Y BAENA, op. cit., pp. 135-136; J. AMADOR DE LOS RÍOS, op. cit., tomo III; P. MADOZ, op. cit., pp. 742-743; *Exposición del Antiguo Madrid. Catálogo general ilustrado*, op. cit., p. 99; M. I. GEA ORTIGAS, op. cit., pp. 37-38; A. VELASCO ZAZO, op. cit., pp. 105-106).

⁶⁸⁸ M. MOLINA CAMPUZANO, op. cit., pp. 365-417. El convento ocupa los números 1, 2 y 3 de la manzana 269; la fachada a la calle del Florín mide 309 pies de longitud y es la más larga del edificio. La superficie de terreno que ocupa éste último equivale en total a 55.102 pies cuadrados. Las informaciones sobre el convento fueron compiladas por Fernando Moradillo y se pueden consultar en las copias de los libros originales de la Planimetría General (BN, mn. 1667, libro 3º de planos y mn. 1673, libro 3º de asientos). El edificio fue reproducido en 1769 en el plano de la ciudad de Madrid dibujado por Espinosa de los Monteros.

⁶⁸⁹ El límite izquierdo de la fachada principal de la iglesia era medianero con una casa perteneciente al marqués de los Balbases. Éste último se había opuesto en 1666 a la construcción de las dos torres de la fachada del templo, sospechosas de disminuir su visión a la Carrera de San Jerónimo (AV, ASA, 1-194-11).

⁶⁹⁰ J. AMADOR DE LOS RÍOS, op. cit., tomo III; la reproducción fue publicada de nuevo más de un siglo después por Antonio Bonet Correa (*Iglesias madrileñas del siglo XVII*, op. cit., lám. 24).

⁶⁹¹ La construcción de las torres campanario se concluyó en 1666 (AV, ASA, 1-194-11). La fachada de la iglesia fue remodelada en la primera mitad del siglo XIX (AV, Corregimiento, 1-175-6).

medallón renacentista con la representación de Cristo resucitado⁶⁹², se remontaba a una tipología muy difundida a lo largo del siglo XVII madrileño⁶⁹³. Sobre el crucero de la iglesia destacaba la cúpula, sostenida por un tambor octogonal con ventanas, rematada por un chapitel bulboso y cuyas pechinas fueron pintadas a mediados del siglo XVIII por Luis González Velázquez⁶⁹⁴. En el interior de la iglesia, tanto la capilla mayor como las laterales presentaban retablos de madera⁶⁹⁵ y los muros decorados con lienzos⁶⁹⁶. El ornato de la sacristía estaba compuesto por cuatro grandes cuadros de Pedro de Miranda y una escultura de la Virgen, esculpida según la leyenda por Alessandro Algardi⁶⁹⁷.

El fondo Rabaglio contiene tres planos referidos a la iglesia del convento del Espíritu Santo: una planta parcial del edificio y de sus inmediaciones (ASB, FR, n. 38), un corte interior parcial de la iglesia con un alzado de la cúpula sobre el crucero (ASB, FR, n. 39) y una planta con un corte interior y un alzado parciales de ésta última (ASB, FR, n. 40).

La planta de la iglesia representada en el plano ASB, FR, n. 38 es rectangular de tres naves, con el ábside plano y un coro cuadrado en la parte posterior⁶⁹⁸. El crucero está delimitado por cuatro arcos torales rectos, entre los que se inscribe una cúpula circular, denominada “Nueba capp[ill]a mayor” en el dibujo. Los planos ASB, FR, nn. 39 y 40 presentan la cúpula del crucero encamonada, apoyada sobre un tambor octogonal con ventanas ovaladas y cubierta por un cascarón semiesférico de nervaduras lisas rematado con una linterna con ventanas. Ambos planos presentan también la

⁶⁹² A. PONZ, *Viage de España*, op. cit., tomo V, pp. 294-295.

⁶⁹³ A. BONET CORREA, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, op. cit., p. 16.

⁶⁹⁴ *Exposición del Antiguo Madrid. Catálogo general ilustrado*, op. cit., pp. 93-103; A. PONZ, op. cit., tomo V, pp. 294-295.

⁶⁹⁵ En la Biblioteca Nacional se conserva un proyecto de retablo para la iglesia atribuido a Teodoro Ardemans (V. TOVAR MARTÍN, *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid 1991, p. 61).

⁶⁹⁶ El cuadro que adornaba el coro de la iglesia había sido pintado por Bartolomé o Vicencio Carducci (A. PONZ, op. cit., tomo V, pp. 294-295; J. DEL CORRAL RAYA, op. cit., p. 62).

⁶⁹⁷ J. DEL CORRAL RAYA, op. cit., p. 62.

⁶⁹⁸ El arco que separa el ábside del coro en la planta ASB, FR, n. 38 está resaltado en color marrón, distinto del color gris con el que están coloreadas las demás líneas del dibujo.

armadura de cimbras que sostiene el chapitel bulboso en el exterior del cascarón, dividido en gajos aplastados y coronado por una bola y una cruz⁶⁹⁹.

Ninguno de los planos anteriores está firmado ni fechado. La planta ASB, FR, n. 38 presenta unas inscripciones cuya grafía coincide con la de Vigilio Rabaglio y que han permitido identificar el edificio⁷⁰⁰. Dos de los diseños (ASB, FR, nn. 38 y 39) contienen una escala de representación gráfica y numérica equivalente a 100 pies castellanos.

7.1.- La reforma de la capilla mayor

Los tres planos ASB, FR, nn. 38 hasta 40 documentan con toda probabilidad los trabajos llevados a cabo en la capilla mayor de la iglesia entre los años 1755 y 1759, tras la inspección realizada por tres maestros de obras a petición de los clérigos en el mes de marzo de 1753⁷⁰¹.

Las obras en la capilla mayor formaron parte de un conjunto de trabajos llevados a cabo también en otras partes de la iglesia (pasillo central, coro, antecoro y sacristía). La documentación que se conserva al respecto es escueta y no se refiere ni al ejecutor de las obras ni al desarrollo de éstas últimas. De los trabajos realizados sólo se conoce su coste, que ascendió a más de 10.000 reales de vellón⁷⁰².

La reforma de la capilla mayor realizada entre 1755 y 1759 es la única documentada en el entorno de años en los que Vigilio Rabaglio estuvo en España. El arquitecto pudo participar en la inspección de la fábrica realizada en 1753, dado que conocía bien este tipo de construcciones porque llevaba años involucrado en la erección la cúpula de la capilla mayor de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Madrid. Los planos ASB, FR, nn. 38 hasta 40 podrían documentar el proyecto para los trabajos emprendidos en la iglesia en ese período de tiempo y representan el único testimonio gráfico del edificio en esa época.

⁶⁹⁹ Las cúpulas encamionadas con chapiteles de pizarra fueron un tipo de cubierta habitual en los edificios religiosos madrileños de los siglos XVI y XVII (A. BONET CORREA, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, op. cit., p. 19).

⁷⁰⁰ La cabecera de la iglesia limita en la planta ASB, FR, n. 38 con un erial y la “Calle del Sordo”.

⁷⁰¹ AHN, Clero regular, lib. 18908.

⁷⁰² El dinero fue desembolsado por el administrador de la comunidad a unos frailes cajeros especialmente nombrados para pagar a los maestros de la obra de la capilla mayor (AHN, Clero regular, lib. 18908).

Todo apunta a que los planos ASTi, FR, nn. 38-40 no fueron ejecutados. La cúpula sobre el crucero en ellos dibujada no coincide ni con la torre cuadrada con tejado a cuatro vertientes reproducida en la *Topographia de la Villa de Madrid* de Pedro Texeira en 1656⁷⁰³, ni con la cúpula que remata el edificio en el grabado publicado en 1863⁷⁰⁴.

Los estudios consultados aportan noticias sobre la ubicación, la historia y las características del convento, pero no sobre los trabajos realizados en la iglesia durante el siglo XVIII⁷⁰⁵.

Los documentos referidos al edificio y a la comunidad de clérigos que lo habitó se conservan en la sección de Clero del Archivo Histórico Nacional⁷⁰⁶. Las obras realizadas en la iglesia y en su capilla mayor entre 1755 y 1759 están documentadas en un único legajo y dos libros⁷⁰⁷. Uno de éstos últimos recoge los gastos mensuales ordinarios y extraordinarios desembolsados por el procurador de la comunidad de religiosos a partir del mes de agosto de 1752⁷⁰⁸.

⁷⁰³ Cfr. M. MOLINA CAMPUZANO, op. cit., pp. 249-279).

⁷⁰⁴ J. AMADOR DE LOS RÍOS, op. cit., tomo III; A. BONET CORREA, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, op. cit., lám. 24.

⁷⁰⁵ J. A. ÁLVAREZ Y BAENA, op. cit., pp. 135-136; A. PONZ, op. cit., tomo V, pp. 294-295; R. DE MESONERO ROMANOS, *Manual de Madrid*, op. cit., pp. 154-155; del mismo autor: *El antiguo Madrid*, op. cit., p. 233; P. MADOZ, op. cit., pp. 742-743; J. AMADOR DE LOS RÍOS, op. cit., tomo III; *El antiguo Madrid. Catálogo general ilustrado*, op. cit., p. 99; J. DEL CORRAL RAYA, op. cit., p. 62; A. VELASCO ZAZO, op. cit., pp. 105-106; M. MOLINA CAMPUZANO, op. cit., pp. 365-417; A. BONET CORREA, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, op. cit.; M. I. GEA ORTIGAS, op. cit., pp. 37-38.

⁷⁰⁶ Los legajos que conciernen a los años centrales del siglo XVIII contienen noticias sobre asuntos resueltos cotidianamente en el convento (poderes de cobro, cartas de pago, escrituras de compraventa de bienes inmuebles, arrendamientos, censos, testamentos y reformas) (AHN, Clero regular, legs. 3853 a 3865). Un grupo reducido de documentos sobre el convento se conserva en el Archivo de la Villa de Madrid. Los trabajos realizados en el edificio a los que se refieren, sin embargo, son todos anteriores o posteriores a los años en los que Vigilio Rabaglio estuvo en España (AV, ASA, 1-194-11, documento fechado en 1666; ibídem, 1-44-85, documento de 1766; ibídem, Corregimiento, 1-175-6, documento de 1808).

⁷⁰⁷ Los documentos informan sobre trabajos de tipo diverso: embaldosado de los claustros; retejado; reposición de vidrieras y celosías; arreglo de conductos de agua y de cimientos; limpieza del empedrado; apuntalamiento de paredes; reparación y reposición de vidrios; arreglo del artesanado del coro (AHN, Clero regular, leg. 3864; ibídem, libs. 18905 y 18908).

⁷⁰⁸ AHN, Clero regular, lib. 18908.

8.- El palacio de la Nunciatura apostólica

El palacio de la Nunciatura apostólica de Madrid, hoy arzobispado castrense, está situado en la esquina que forman las calles del Nuncio y del Almendro (en los documentos italianos traducida como Amendolo). Sus orígenes se remontan a principios del siglo XVII. Un siglo después, el edificio presenta graves deficiencias en su estructura, que se tratan de paliar mediante a una reforma, sólo parcial, realizada en 1722⁷⁰⁹. Se sabe que en torno a este año, Ferdinando Reyff, arquitecto y escultor originario de Friburgo (Suiza) y nacido en Roma en 1690, se encuentra en Madrid⁷¹⁰; sin embargo no hay ninguna noticia que confirme su intervención en el palacio de la Nunciatura en esta fecha. Diez años después, en 1732, la construcción amenaza ruina⁷¹¹. A petición del nuncio Vincenzo Alamanni, el papa Clemente XII (Lorenzo Corsini, 1730-1740) aprueba una segunda reestructuración del palacio financiada por la cámara apostólica⁷¹². El proyecto y la dirección de los trabajos se encargan al arquitecto Ferdinando Reyff.

La historia de la nueva remodelación del edificio se enmarca en un contexto histórico preciso. La relación entre España y la Santa Sede durante la primera mitad del siglo XVIII es tensa; las reivindicaciones regalistas de Felipe V son consideradas

⁷⁰⁹ A. VÁZQUEZ BARRADO, “El palacio de la Nunciatura de Madrid. Obras de reestructuración (1650-1675)”, *Hispania Sacra*, LII, 2000, 106, pp. 507-538, pp. 519-535; A. ANSELMi, “Da Roma a Madrid: Ferdinando Reyff e la ristrutturazione del palazzo della Nunziatura Apostolica”, *Studi sul Settecento romano*, 14, 1998, pp. 179-200, p. 180.

⁷¹⁰ La presencia de Ferdinando Reyff en 1722 está documentada en La Granja de San Ildefonso, donde opta sin éxito a un puesto como fundidor de bronce para las estatuas del jardín (ASV, Arch. Nunz. Madrid, vol. 73, fols. 1040-1041, documento 25 de julio 1733; A. ANSELMi, op. cit., pp. 181-182 y 188, nota 34; G. PFULG, “Ferdinando Reyff (1690-1750). Sculpteur et architecte romain, bourgeois de Fribourg. Sa formation à l’Académie Saint-Luc”, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 53, 1996, 3, pp. 255-261).

⁷¹¹ ASV, Arch. Nunz. Madrid, vol. 73, fols. 1028-1031, documento del 15 de abril de 1733; A. ANSELMi, op. cit., pp. 179-180; A. VÁZQUEZ BARRADO, op. cit., p. 519.

⁷¹² Los problemas que aquejaban al palacio de la Nunciatura eran particularmente dos: la precariedad de las oficinas del tribunal apostólico, que recibían cotidianamente gran número de visitas; la proximidad de estas piezas con las caballerizas y cocheras. Uno de los objetivos primordiales de la reforma fue el de “provvedere al commodo di tutti i ministri del tribunale e de’ procuratori, i quali sono stati finora obbligati, non senza prorrompere in alcune doglianze poco onorevoli per noi, e quasi perdonabili, d’accudire per le loro incumbenze nel più rigido dell’inverno e ne’ maggiori caldi dell’estate all’intemperie ed incomodi dell’aria, così sarebbe a mio credere indispensabile che questo giusto e sospirato commodo finalmente si trovasse” (ASV, Arch. Nunz. Madrid, vol. 73, fols. 1028-1031, documento del 15 de abril 1733; véase también: A. ANSELMi, op. cit., p. 182 y p. 189, nota 43).

abusivas por el Vaticano⁷¹³. La nunciatura, vía de intervención romana en los asuntos internos españoles, es la primera afectada en los momentos de crisis diplomáticas; de hecho las tensiones provocan su cierre temporáneo y la expulsión del nuncio en 1709 y 1718. La muerte en 1735 del nuncio Vincenzo Alamanni causa un enfrentamiento que dificulta la designación de un sucesor; como resultado, el auditor en funciones, Alessandro Guiccioli, tiene que suplir el cargo durante un año⁷¹⁴. La solicitud del vacante arzobispado de Toledo y del cardenalato para el infante don Luis de Borbón y Farnesio, de 7 años, es cursada por Felipe V en 1734. La instancia contribuye a crear nuevas fisuras en las relaciones entre España y Roma⁷¹⁵; la vía de escape es favorable a Felipe V: los nombramientos son concedidos por Clemente XII un año más tarde. A ellos se añadirá la titularidad de la diócesis de Sevilla en 1742⁷¹⁶.

En agosto de 1732, un arquitecto madrileño no más identificado “di tutta esperienza, pratica e probità” inspecciona el edificio de la nunciatura y extiende una memoria de los trabajos a realizar⁷¹⁷. El informe, enviado a Roma, sirve a Ferdinando Reyff para dibujar y planificar la reestructuración del palacio a distancia. El 14 de febrero 1733 envía un primer proyecto acompañado de un presupuesto detallado que suma 150.000 reales; se trata de una planta del edificio, muy probablemente de la planta

⁷¹³ La Santa Sede se resiste a ser despojada en España tanto de su influencia jurisdiccional, como de los ingresos que obtiene a través de las recaudaciones eclesiásticas. Los intentos de acercar las posiciones contrarias son corroborados con la firma de un concordato en 1737, que sin embargo se revela como una tregua momentánea en la pugna de intereses. Las relaciones entre España y Roma y la historia de la nunciatura española durante los primeros cincuenta años del siglo XVIII están estudiadas en: A. VÁZQUEZ BARRADO, op. cit., pp. 508-514; F. VÁZQUEZ GARCÍA, op. cit., pp. 63-149; R. OLAECHEA, “Política eclesiástica del gobierno de Fernando VI”, en AA.VV., *La época de Fernando VI. Ponencias leídas en el coloquio conmemorativo de los 25 años de la fundación de la Cátedra Feijoo*, Centro de Estudios del siglo XVIII, Universidad de Oviedo, Oviedo 1981, pp. 139-225.

⁷¹⁴ En 1736 es nombrado nuncio en España Silvio Valenti Gonzaga, arzobispo de Nicea. Éste oficiará la ceremonia de imposición del capelo cardenalicio al infante don Luis de Borbón y Farnesio, celebrada en El Pardo el 17 de III de 1738 (F. VÁZQUEZ GARCÍA, op. cit., pp. 95-100).

⁷¹⁵ Ibidem, pp. 75-118.

⁷¹⁶ R. PEÑA LÁZARO, op. cit., p. 38; F. VÁZQUEZ GARCÍA, op. cit., pp. 121-139.

⁷¹⁷ El arquitecto encargado del reconocimiento de la fábrica es realizado por un arquitecto “di tutta esperienza, pratica e probità, non solo nel formare la consaputa pianta e misura, ma nelli scandagli proporzionati per il detto resarcimento” (ASV, Arch. Nunz. Madrid, vol. 77, fol. 233, documento del 30 agosto 1732; ibidem, vol. 73, fols. 1096-1099, documento sin fecha pero de cerca del 3 de abril 1734).

baja⁷¹⁸. En los días siguientes, Ferdinando Reyff envía otros dos planos, una planta del piso principal y un corte interior⁷¹⁹.

Los documentos son recibidos un mes y medio más tarde en Sevilla, donde el nuncio Vincenzo Alamanni reside momentáneamente junto a la corte⁷²⁰. Con el ánimo de confirmar si los planos pueden ser construidos, se ordena su cotejo con el edificio mediante una inspección del mismo⁷²¹. Ésta se encarga a uno “de’ migliori architetti di quella città che serve anco la Camera Appostolica sopra il noto riattamento che deve farsi”⁷²². Se trata probablemente del mismo arquitecto que había efectuado el reconocimiento del palacio en torno al mes de agosto de 1732. Entre los meses de marzo y abril de 1733, el arquitecto redacta dos informes basados en sus observaciones. El segundo de ellos, datado el 26 de abril de 1733, es el único que se conserva⁷²³.

Los reparos observados en Madrid son numerosos y revelan no sólo errores de medición por parte de Ferdinando Reyff, sino también desaciertos acerca del estado del edificio⁷²⁴; algunos de los inconvenientes expuestos conciernen a las piezas de la planta noble: ésta se presenta incompleta porque no contiene algunos de los cuartos indispensables, como son los de los secretarios italiano y español, del caballerizo, del maestro de pajes y del gentilhomme de cámara⁷²⁵. Los planos tampoco preveen

⁷¹⁸ ASV, Arch. Nunz. Madrid, vol. 73, fols. 1026-1027, documento del 25 de marzo 1733.

⁷¹⁹ *Ibidem*, fols. 1018-1021, documento del 26 de abril 1733; *ibidem*, fols. 1028-1031, documento del 15 de abril 1733.

⁷²⁰ *Ibidem*, fols. 1028-1031, documento del 15 de abril 1733.

⁷²¹ *Ibidem*, fols. 1026-1027, documento del 25 de marzo 1733.

⁷²² *Ibidem*, fols. 1028-1031, documento del 15 de abril 1733.

⁷²³ *Ibidem*, fols. 1040-1041, documento del 25 de julio 1733.

⁷²⁴ En sus dibujos, Ferdinando Reyff introduce “vari equivoci di fatto circa le misure e presente stato del palazzo” (*ibidem*, fols. 1040-1041, documento del 25 de julio 1733). El palacio proyectado tenía una medida inferior a la que había sido calculada en Madrid (*ibidem*, fols. 1076-1080, en part. fol. 1079, documento del 6 de febrero 1734; *ibidem*, vol. 77, fols. 239 y 261-264, documentos del 3 y 8 de septiembre 1734).

⁷²⁵ Por lo que respecta a los pajes, ministros y secretarios del nuncio, se sabe que “sempre da che la nunziatura è in questo palazzo, i suddetti e tutti gli altri famigliari del nunzio hanno in esso goduto l’abitazione, e sono stati solamente in casa d’affitto allorchè nell’anno 1722 fu fatto il quarto nuovo in tempo del signor cardinale Aldobrandini, nel che consisterà l’equivoco del signor Reiff” (ASV, Arch. Nunz. Madrid, vol. 73, fols. 1018-1021, documento del 26 de abril 1733).

modificaciones en la habitación del fiscal de la nunciatura, que es considerada indigna en Madrid⁷²⁶.

La propuesta de Ferdinando Reyff contempla sólo la reforma de las partes del edificio no restauradas en 1722. Se trata de un proyecto de reconstrucción parcial del palacio, que permite abaratar el presupuesto de la obra, pero que no garantiza la solidez de ésta última. A juicio del arquitecto encargado del cotejo, la reforma debe contemplar la totalidad del edificio por dos razones: el estado de conservación de las partes más recientes es deletéreo y equivale al de las más antiguas⁷²⁷; los desniveles existentes entre las partes del edificio restauradas en 1722 y las no reformadas no han sido tenidos en cuenta en los planos y podrían dificultar la ejecución del proyecto⁷²⁸.

Junto al informe que contiene los reparos, el arquitecto autor del cotejo remite una planta con la secuencia exacta de las habitaciones y un presupuesto para la obra. Éste, basado en los precios corrientes en Madrid de materiales y de transporte, refleja que los 150.000 reales inicialmente estipulados en Roma para la construcción son insuficientes⁷²⁹.

Entre el mes de junio y el 22 de agosto de 1733, Ferdinando Reyff remite nuevos dibujos e instrucciones. Éstos contemplan las observaciones enviadas desde Madrid sólo de manera parcial⁷³⁰, pero preveen la reforma completa del edificio⁷³¹ por un precio

⁷²⁶ “El señor fiscal se viene a quedar en el quarto mismo como antes le tenía, y es cierto es indigno para sujeto de esta clase, aunque se reconose que a tiempo adelante se obrará por aquella parte” (ibídem, documento del 26 de abril 1733).

⁷²⁷ El arquitecto añade que “prueba de esto es tres piezas en lo bajo, con lo que encima les toca, que nuevas se hizieron el año de [17]22 y oy en lo presente se demuestra en muchas partes tocar en lo biejo; y en las instrucciones pasadas se previene no se ha de tocar, de que infiero no saldrán las cuentas según los conceptos” (ASV, Arch. Nunz. Madrid, vol. 73, fols. 1018-1021, documento del 26 de abril 1733).

⁷²⁸ Los desniveles son apreciables: la diferencia de altura entre los suelos antiguos y los reformados en 1722 es de dos pies; en el piso principal, lo nuevo levanta más de quince pies respecto a lo antiguo (ibídem).

⁷²⁹ Ibídem, fols. 1028-1031, documento del 15 de abril 1733.

⁷³⁰ Ibídem, fols. 1040-1041, documento del 25 de julio 1733; ibídem, fol. 997, documento del 26 de septiembre 1733.

⁷³¹ El nuncio Vincenzo Alamanni, desde Segovia, afirma haber “goduto nell’udire la risoluzione presa da Nostra Santità di volere che, per evitare i temporanei rifarcimenti, si provveda intieramente al riattamento del palazzo” (ibídem, fol. 1045, documento del 18 de septiembre 1733).

mayor que el anteriormente previsto⁷³². El 7 de septiembre de 1733 se inician los trabajos⁷³³. Las cosas no debieron de ir muy bien porque Ferdinando Reyff, cuya presencia en la fábrica no estaba prevista, llega a Madrid en enero de 1734⁷³⁴. Reyff supervisa los trabajos, que son realizados por Manuel y José Villar⁷³⁵.

La reestructuración comienza en la parte noble del palacio comprendida entre la entrada principal y el ala que divide los dos patios internos. Durante los trabajos el tribunal de la nunciatura continúa funcionando y entorpece el adelantamiento de las obras⁷³⁶. En el mes de agosto 1734 el ala que divide los dos patios internos está concluida⁷³⁷; se pueden comenzar los trabajos previstos en la parte del edificio que da a la calle del Almendro, donde están las cocinas y el alojamiento del abreviador⁷³⁸. Estas obras son objeto de un nuevo contrato de obra elaborado por Ferdinando Reyff, que en diciembre de 1734 inspecciona la fábrica y calcula el presupuesto para llevar a término el proyecto⁷³⁹. El 9 de marzo 1735 Manuel Moradillo suscribe una escritura de obra bajo la supervisión de Ferdinando Reyff por un precio de 300.000 reales⁷⁴⁰. Moradillo emplea

⁷³² En abril de 1733, la Cámara Apostólica acuerda el aumento del dinero destinado a la obra a razón de los gastos que se vayan planteando durante la construcción (ibídem, fols. 1028-1031, documento del 15 de abril 1733).

⁷³³ Ibídem, fols. 996-997, documento s. f. pero de ca. septiembre de 1733; ibídem, fols. 1090-1092, documento del 6 de febrero 1734.

⁷³⁴ Ibídem, fols. 1083-1084, documento del 16 de enero 1734. El nuncio Vincenzo Alamanni considera “necessarjssima l’assistenza della sua persona [Ferdinando Reyff], sì per la sua grande intelligenza nota [...], ma in oltre per il molto risparmio che proverà la Camera” (ibídem, fol. 1045, documento del 18 de septiembre de 1733; ibídem, fol. 997, documento del 26 de septiembre 1733; fols. 1028-1031, documento del 15 de abril 1733). Al igual que en 1722, Ferdinando Reyff desea introducirse entre los artistas que trabajan al servicio de Felipe V. Unos meses después de su llegada a Madrid, solicita la protección del nuncio para obtener el empleo de Andrés Procaccini, fallecido el 17 de junio de 1734 (A. ANSELMÍ, op. cit., p. 189, nota 40).

⁷³⁵ A. ANSELMÍ, op. cit., p. 189, nota 41.

⁷³⁶ ASV, Arch. Nunz. Madrid, vol. 73, fols. 963-964, documento del 24 de septiembre de 1734.

⁷³⁷ Ferdinando Reyff aconseja mantener la alcoba del nuncio en la galería entre los dos patios sólo en invierno, transportándola a una habitación más vasta y ventilada durante los meses de calor riguroso (ASV, Arch. Nunz. Madrid, vol. 77, fols. 263-264, documento del 3 de septiembre de 1734; A. ANSELMÍ, op. cit., p. 193, documento del 24 de marzo de 1734).

⁷³⁸ ASV, Arch. Nunz. Madrid, vol. 77, fols. 283-284, documento del 9 de agosto de 1734.

⁷³⁹ Ibídem, vol. 73, fols. 976-980, documento fechado el 11 de diciembre 1734.

⁷⁴⁰ La memoria de la fábrica ejecutada por Manuel Moradillo comienza el 19 de marzo 1735 (ibídem, vol. 141, fols. 644r-707v, documento citado en: A. ANSELMÍ, op. cit., p. 189, nota 41). El inicio de la participación del arquitecto en la obra no puede situarse en 1731, como sugiere Virginia Tovar Martín

en la fábrica a sus hermanos Blas, Fernando y Francisco, además de Francisco Pérez Cabo y José Cifuentes⁷⁴¹. Dos años después, en abril de 1737, la reforma del palacio está casi concluida⁷⁴² porque el nuncio, que durante los trabajos se había trasladado a una casa cercana alquilada, ocupa nuevamente el edificio⁷⁴³.

Recién llegado a Madrid Ferdinando Reyff decide modificar el proyecto inicial del palacio de la Nunciatura trasladando a otro edificio las caballerizas y cocheras porque el espacio ocupado por estos locales, situados en la planta inferior, podrá ser utilmente utilizado para otro fin⁷⁴⁴. El proyecto de compra de un edificio para ubicar las caballerizas y cocheras es aprobado en Roma en marzo de 1734⁷⁴⁵. Entre los meses de febrero y de agosto de 1734 Reyff inspecciona las propiedades del vecindario pertenecientes al marqués de Aravaca, al conde de Taboada y a la condesa de Fuensalida⁷⁴⁶. Finalmente se opta por la casa del conde Paredes, separada del palacio de la Nunciatura por un estrecho callejón cerrado⁷⁴⁷. Pero la compra no se lleva a cabo por

(“Una familia madrileña de arquitectos: los Moradillo”, *Villa de Madrid*, 57, 1977, IV, pp. 23-29, pp. 26-29).

⁷⁴¹ V. TOVAR MARTÍN, “Una familia madrileña de arquitectos”, op. cit., pp. 23-29.

⁷⁴² En septiembre de 1740, uno de los maestros de la familia Frasca (probablemente Pedro) realiza unos trabajos de pequeña envergadura en el palacio (ASV, Arch. Nunz. Madrid, vol. 83, fol. 247, documento del 11 de septiembre de 1740).

⁷⁴³ *Ibidem*, fol. 353, documento del 3 de abril 1737 en copia de 13 de diciembre 1737.

⁷⁴⁴ *Ibidem*, vol. 73, fols. 1090-1092, documento del 6 de febrero 1734; A. ANSELMÍ, op. cit., p. 183.

⁷⁴⁵ ASV, Arch. Nunz. Madrid, vol. 73, fol. 1095, documento del 3 de abril 1734; *ibidem*, fols. 1096-1099, doc. s.f. pero ca. 3 de abril 1734.

⁷⁴⁶ Entre los lugares propuestos por Ferdinando Reyff para las cuadras en el mes de agosto de 1734, se encuentran también otros dos sitios, uno situado en la calle del Almendro y otro llamado “de la Barbería” (ASV, Arch. Nunz. Madrid, vol. 77, fols. 287-288, doc. s. f. pero ca. agosto 1734; A. ANSELMÍ, op. cit., p. 183, notas 44 y 45).

⁷⁴⁷ El callejón cerrado, situado entre el palacio de la Nunciatura y la casa del conde de Paredes medía 14 palmos romanos de ancho, equivalentes aproximadamente a 11,2 pies castellanos y 3,11 metros (ASV, Segr. Stato, vol. 242, fols. 513-516, documento del 9 de septiembre 1737; A. ANSELMÍ, op. cit., p. 183).

motivos legales⁷⁴⁸ y las caballerizas y cocheras se trasladan durante las obras a una casa alquilada⁷⁴⁹.

Dos años después los litigios se han resuelto y se pueden retomar las negociaciones⁷⁵⁰. A comienzos de septiembre de 1737 Ferdinando Reyff dibuja y envía a Roma un plano que muestra el palacio de la Nunciatura, la casa del conde de Paredes y la planimetría circunstante, acompañado de una explicación del estado de las negociaciones de compra⁷⁵¹. Se trata de no perder tiempo, porque hay otro concurrente, el conde de San Esteban o de Santisteban. El acuerdo se concluye entre Ferdinando Reyff y el representante del conde de Santisteban con el beneplácito del conde de Paredes en septiembre de 1737 y en estos términos: la casa del conde de Paredes se dividirá en dos partes⁷⁵²; la de mayor dimensiones y contigua al palacio de la nunciatura que da a la calle del Nuncio será adquirida por Roma; el conde de Santisteban comprará la otra parte de edificio⁷⁵³. Ferdinando Reyff propone desplazar la fachada de la casa

⁷⁴⁸ El edificio es confiscado debido a problemas derivados de la guerra de Sucesión, en la que el conde de Paredes se había alineado a favor del archiduque austríaco (ibídem, p. 183; ASV, Segr. Stato, vol. 242, fols. 513-516, documento del 9 septiembre 1737); véase también: A. ANSELMi, op. cit., p. 183.

⁷⁴⁹ En la cuenta de la obra que recoge los gastos realizados entre el 7-IX-1733 y el 22-IV-1738 figuran diversos pagos por alquileres de cuadras y cocheras (ASV, Arch. Nunz. Madrid, vol. 83, fols. 355-356, documento del 19 de mayo de 1738).

⁷⁵⁰ A decir de Ferdinando Reyff, la compra de la casa del conde de Paredes se hace forzosa porque “in nessuna altra parte vicina [al palacio] non si ritrova sito sufficiente per poter costruire le d[et]te rimesse e stalle” (ibídem, Segr. Stato, vol. 242, fols. 513-516, documento del 9 septiembre 1737).

⁷⁵¹ Ibídem.

⁷⁵² Manuel Domingo de Benavides, conde de Santisteban del Puerto y antiguo mayordomo mayor de don Carlos de Borbón, se encuentra en 1737 en Nápoles (Y. BOTTINEAU, *El arte en la corte de Felipe V*, op. cit., p. 372). El encargado de tramitar en su nombre la adquisición de la casa del conde de Paredes es su mayordomo. El acuerdo de compra es el resultado de los encuentros mantenidos entre éste último y Ferdinando Reyff. El arquitecto transmite al mayordomo los perjuicios observados en el caso de que el conde de Santisteban se hiciera con la totalidad del edificio y decidiera elevar su altura; los inconvenientes resultarían “di avere si prossimo un vicino tanto potente e la servitù che dovrebbe soffrire inalzandosi d[et]ta casa d’essere vista e registrata per di dentro tutte le stanze delli suoi appartam[en]ti che corrispondono a quella parte ch’è la principale del palazzo; aggiunga a ciò la considerazione che in nessun tempo dell’anno vi penetrarebbe mai il sole” (ASV, Segr. Stato, vol. 242, fols. 513-516, documento del 9 de septiembre 1737).

⁷⁵³ La parte de la casa de Paredes que será adquirida por la Santa Sede tiene 7971 pies de superficie y mide 115 pies de largo por 65 de ancho en la fachada a la calle del Nuncio. Sus medidas y su precio de compra son mayores que los de la parte destinada al conde de Santisteban, “non solo per la mag[io]re quantità dei piedi superficiali di terreno, come anche per la mag[io]re fabrica della casa esistente in d[et]to sito, benchè vecchissima [e] con le muraglie quasi tutte di terra secondo lo stile antico” (ASV, Segr. Stato, vol. 242, fols. 513-516, documento del 9 de septiembre de 1737).

nuevamente adquirida para dar mayor amplitud a la calle del Nuncio, a la que da también el palacio de la Nunciatura; a cambio, pedirá una indemnización al ayuntamiento de Madrid⁷⁵⁴.

La autorización romana para la nueva compra es del 1 de abril de 1738⁷⁵⁵. Los trabajos son presupuestados por un total de 11.000 escudos romanos⁷⁵⁶. En abril de 1738 el nuncio Silvio Valenti Gonzaga ordena concluir los trabajos iniciados en el palacio de la Nunciatura⁷⁵⁷. La presencia de Ferdinando Reyff en la fábrica a partir de esta fecha en adelante es discontinua⁷⁵⁸. Manuel Moradillo concluye la obra en marzo de 1739⁷⁵⁹. En esta fecha Reyff inspecciona los trabajos realizados y desaparece⁷⁶⁰.

La construcción de las caballerizas y cocheras en la casa del conde de Paredes será confiada a otro arquitecto y es muy probable que se trate de Vigilio Rabaglio. De hecho, éste último dirige desde 1739 en adelante la construcción de la iglesia de los santos Justo y Pastor, patrocinada por el infante cardenal Luis Antonio de Borbón y seguida de cerca por el marqués Scotti, su mayordomo mayor. La fábrica de las dependencias de la nunciatura, comenzada alrededor de 1739, todavía está en curso en junio de 1742⁷⁶¹. En el mes de noviembre los trabajos se suspenden temporalmente para resolver un problema surgido en la parte de la obra contigua a los locales pertenecientes al conde de Santisteban⁷⁶². Se desconoce si la construcción se paralizó; el hecho es que

⁷⁵⁴ Según Ferdinando Reyff, ampliando la calle del Nuncio que va a la iglesia de San Pedro “non solo si darebbe più aria all'appartam[en]to doppio di Monsig[no]re et avrebbero più commodità per dare la volta le di lui carrozze, ma anche vi sarebbe più spazio per quelle che giornalmente vengono alla Nunziatura, essendo presentemente così angusta la strada che spesso ne nascono delle contese frà li cocchieri; oltre di che deve sapere che la Villa di Madrid pagarebbe secondo costuma il d[et]to sito per la mag[gi]or capacità della strada, che ridonda in beneficio del pubblico, e con ciò si minorarebbe la spesa” (ibídem).

⁷⁵⁵ A. ANSELMi, op. cit., p. 189, nota 47.

⁷⁵⁶ ASV, Arch. Nunz. Madrid, vol. 83, fol. 357, documento del 1 de abril 1738.

⁷⁵⁷ Ibídem, fol. 355, documento de ca. 22 de abril 1738.

⁷⁵⁸ A. ANSELMi, op. cit., pp. 193-194, doc. IV.

⁷⁵⁹ V. TOVAR MARTÍN, “Una familia madrileña de arquitectos”, op. cit., p. 28.

⁷⁶⁰ En total, la obra realizada por Manuel Moradillo ha costado 303.813 reales y 19 maravedís, de los que le quedan a deber 34.185 reales (véase la memoria de la fábrica realizada por Manuel Moradillo, en: ASV, Arch. Nunz. Madrid, vol. 141, fols. 644r-707v, en particular 706r-707r).

⁷⁶¹ Ibídem, vol. 87, fol. 345, documento del 15 de noviembre 1742.

un años después, en noviembre de 1743, el nuncio ordena la conclusión de las caballerizas y cocheras⁷⁶³.

8.1.- Análisis de los planos

El fondo Rabaglio contiene dieciocho dibujos referidos a la fábrica del palacio de la Nunciatura iniciada en 1733; quince de ellos están conservados en el Archivio di Stato del Cantone Ticino de Bellinzona (ASB, FR, nn. 21 hasta 35); tres forman parte de la colección de Madrid (RBG/P-43, P-46 y P-47). A estos dibujos se debe añadir un plano conservado en Roma (ASV, Segr. di Stato, vol. 242, publicado por A. Anselmi⁷⁶⁴). Exceptuando los dibujos ASB, FR, nn. 21 y 35, los dibujos de Bellinzona estaban cosidos en tres cuadernos de los que se conservan las series formadas por los nn. 26 hasta 28 y 29 hasta 34. Ninguno de los planos está fechado y sólo la planta RBG/P-43 está firmada por el arquitecto Pedro de Ribera.

Desde el punto de vista tipológico los dibujos se organizan de la siguiente manera: tres planimetrías con el palacio de la Nunciatura y del espacio urbano circunstante (ASB, FR, n. 21, RBG/P-43 y ASV, Segr. di Stato, vol. 242); siete planos del palacio de la Nunciatura (ASB, FR, nn. 22 hasta 28); dos plantas de las caballerizas y cocheras en la casa del conde de Paredes (RBG/P-46 y P-47); siete detalles arquitectónicos y decorativos (ASB, FR, nn. 29 hasta 35).

Los dibujos 26 y 27 ilustran el primer proyecto de reestructuración enviado por Ferdinando Reyff a Madrid en febrero de 1733 acompañado por un presupuesto de 150.000 reales. De hecho estos dos planos preveen sólo la reestructuración parcial de la planta baja (ASB, FR, n. 26) y del piso principal (ASB, FR, n. 27) del palacio. A la misma fecha se debe probablemente atribuir también el dibujo ASB, FR, n. 28, que

⁷⁶² Se sabe que en junio de 1742 la Villa de Madrid había concedido al conde de Santisteban 4 pies de terreno ante la fachada de la parte de la casa del conde de Paredes a él perteneciente para regularizarla (ibídem, vol. 82, fols. 342-349, documento del 4 de junio de 1742).

⁷⁶³ Ibídem, vol. 88, fol. 483, documento del 21 de noviembre 1743.

⁷⁶⁴ A. ANSELMÍ, op. cit., p. 188, fig. 5

presenta una propuesta alternativa para la planta inferior del edificio y está cosido junto a los planos ASB, FR, nn. 26 y 27.

Los dibujos ASB, FR, nn. 22 hasta 25 representan el segundo proyecto de reforma enviado por Ferdinando Reyff a Madrid entre los meses de junio y agosto de 1733 con las nuevas instrucciones de ejecución. Se trata de dos plantas del palacio, una del piso inferior (ASB, FR, n. 22) y la otra del piso principal (ASB, FR, n. 23), de un alzado de la fachada a la calle del Almendro (ASB, FR, n. 24) y de un corte interior (ASB, FR, n. 25). En estos cuatro planos se prevee la refoma completa del palacio de la Nunciatura.

El dibujo RBG/P-43, firmado por Pedro de Ribera en calidad de Maestro Mayor de Obras de la villa de Madrid es similar a un proyecto por él realizado el 20 de abril de 1733⁷⁶⁵. Se trata de un plano con la medida y tasación de unos edificios pertenecientes al Real Pósito de la Villa situados entre las calles del Almendro y la Cava Baja de San Francisco⁷⁶⁶. Respecto a esta planimetría, el plano RBG/P-43 representa también el palacio de la Nunciatura y un fragmento más amplio del espacio urbano comprendido entre las calles de Segovia y de Toledo y la Plaza Cerrada.

Las indicaciones contenidas en el dibujo RBG/P-43 debieron de servir a Ferdinando Reyff para dibujar la planta ASB, FR, n. 21 en los años 1733-1734. Ésta última es una planimetría con el palacio de la Nunciatura y los edificios en los que el arquitecto pretendía ubicar las caballerizas y cocheras. Cotejando el plano RBG/P-43 con el dibujo ASB, FR, n. 21 se observa lo siguiente: una parte de los edificios del ayuntamiento valorados en el plano RBG/P-43 están indicados en el dibujo ASB, FR, n. 21 con la letra C y representan una de las opciones propuestas por Ferdinando Reyff para situar las cabellerizas y cocheras (“Siti, e Case della Villa di Madrid, che si propongono per farvi le stalle, e rimesse”), mientras que otros edificios municipales

⁷⁶⁵ El proyecto se encuentra en: AV, ASA, 1-83-107; su tamaño es menor que el del RBG/P-43 (52,2 x 35 cm frente a 78 x 53,5 cm) y está coloreado con tinta marrón y aguadas gris y roja (V. TOVAR MARTÍN, *El Real Pósito de la Villa de Madrid. Historia de su construcción durante los siglos XVII y XVIII*, Madrid 1982, pp. 98-99, dibujo reproducido en p. 161, fig. 17; véase también: M. VERDÚ RUIZ, *La obra municipal de Pedro de Ribera*, Madrid 1988, p. 134 y p. 135, fig. 106A; de la misma autora: *El arquitecto Pedro de Ribera (1681-1742)*, op. cit., p. 453, fig. 133 y nota 1250).

⁷⁶⁶ Los edificios fueron valorados por Pedro de Ribera en virtud de un intento de venta que fue suspendido. Las casas tasadas servían de tahona y eran contiguas al Mesón de Dragón, también reflejado en el plano RBG/P-43 e igualmente adscrito al Real Pósito; la transformación de estos edificios se llevó a cabo por orden de Felipe V en 1745. En esta fecha, Manuel de Molina planificó unas reformas para convertirlos en almacén de aceite y en paneras (V. TOVAR MARTÍN, *El Real Pósito de la Villa de Madrid*, op. cit., pp. 98-99; M. VERDÚ RUIZ, *La obra municipal de Pedro de Ribera*, op. cit., p. 134; de la misma autora: *El arquitecto Pedro de Ribera*, op. cit., p. 453).

representados en la planta RBG/P-43 están señalados en el plano ASB, FR, n. 21 con la letra E (“Altri Siti, e case della medema Villa dove stà un Albergo detto il dragone”); la letra D en el plano ASB, FR, n. 21 indica la calle que el Ayuntamiento de Madrid proyectaba abrir entre la calle del Almendro y la Cava Baja de San Francisco, también representada en el dibujo RBG/P-43. En aquél tiempo Ferdinando Reyff proponía así mismo ubicar las caballerizas y cocheras en la casa del conde de Paredes, indicada con la letra B en el plano ASB, FR, n. 21.

El plano ASV, Segr. di Stato, vol. 242 ilustra el proyecto enviado a Roma por Ferdinando Reyff el 9 de septiembre de 1737 para promover la compra de la parte de la casa del conde de Paredes prevista para ubicar las caballerizas y cocheras. Se trata de una planimetría que presenta la planta del piso inferior del palacio de la Nunciatura, la casa del conde de Paredes y el espacio urbano circunstante. El plano estaba acompañado por una explicación que hoy se conserva con la relación de los trámites para comprar el edificio⁷⁶⁷. La parte del plano coloreada en amarillo y separada por el palacio de la Nunciatura por un estrecho callejón cerrado representa la porción de la casa del conde de Paredes que será utilizada para las caballerizas y cocheras, mientras que la coloreada en rosa está destinada al conde de Santisteban. En el plano están trazadas con línea discontinua las modificaciones ideadas por Ferdinando Reyff en el edificio de la Nunciatura. Con la línea AB aparece señalada la idea del arquitecto de desplazar la fachada de la casa del conde de Paredes a la calle del Nuncio, retirándola 10 pies hacia adentro⁷⁶⁸. La línea CD señala probablemente un proyecto para regularizar la pared divisoria entre las dos porciones de casa.

Por lo que se refiere a la planta del piso inferior del palacio de la Nunciatura representada en el plano ASV, Segr. di Stato, vol. 242, se trata del proyecto final de septiembre de 1737, ejecutado cuando los trabajos en el edificio estaban concluidos; aquí no aparecen las caballerizas y cocheras en el palacio, que en cambio están dibujadas en el plano ASB, FR, n. 22, que en junio de 1733 había sido realizado por Ferdinando Reyff para iniciar los trabajos de reestructuración y después fue modificado para cambiar el uso de los locales situados en la planta inferior pensados inicialmente para las caballerizas y cocheras.

⁷⁶⁷ ASV, Segr. Stato, vol. 242, fols. 513-516, documento del 9 de septiembre de 1737.

⁷⁶⁸ *Ibidem*.

El desarrollo de los trabajos realizados en la parte de la casa del conde de Paredes destinada a caballerizas y cocheras se desconoce. Los planos RBG/P-46 y P-47, sin embargo, dan idea de las obras proyectadas. Ambos presentan la planta baja de las caballerizas y cocheras en la casa del conde de Paredes, pero no las modificaciones en los límites de ésta a la calle del Nuncio propuestas por Ferdinando Reyff en el plano ASV, Segr. di Stato, vol. 242. La planta RBG/P-47 es probablemente una reelaboración del plano RBG/P-46. Las cocheras están previstas al fondo del patio interior; las caballerizas ocupan las dos crujías perpendiculares y externas del edificio. La planta superior de éste se reserva para las habitaciones de los guardianes y el pajar, al que se accede por una escalera cuyo hueco sirve para echar abajo la paja.

8.2.- Tipología del edificio

Como resultado de la ubicación de las caballerizas y cocheras en un edificio externo al palacio de la Nunciatura, éste adquirió su forma definitiva. La construcción estaba organizada alrededor de dos patios internos heredados del siglo XVII. El patio situado a la entrada del palacio, el único de los dos que hoy se conserva, era de mayores dimensiones que el segundo⁷⁶⁹. Su amplio pórtico había sido proyectado por Ferdinando Reyff desplazando el brazo divisorio entre los dos patios hacia la parte del fondo y la calle del Almendro⁷⁷⁰. Alrededor del patio mayor, en el piso inferior, estaban dispuestas las oficinas del tribunal apostólico.

La sala de los procuradores ocupaba la habitación contigua a la escalera principal; la contaduría, la notaría y la secretaría de beneficios se ubicaron en la gran pieza dividida en tres partes situada a continuación. Las habitaciones situadas en la línea de la fachada a la calle del Almendro se destinaron al registro de paulinas y al archivo; las secretarías de justicia y de los breves se situaron a derecha e izquierda del brazo divisorio entre los patios.

⁷⁶⁹ El patio se denominaba “cortile principale”, frente al “cortile rustico”, más pequeño (A. ANSELMi, op. cit., p. 189, nota 50; véase también la planta del palacio fechada en 1675 reproducida en la p. 192 del mismo estudio).

⁷⁷⁰ A. ANSELMi, op. cit., pp. 182-183.

La auditoría ocupó las habitaciones que daban al callejón cerrado; las piezas contiguas al patio interno más pequeño se destinaron a cocinas, despensas y otros ambientes de servicio.

Las informaciones sobre las habitaciones del segundo piso son más escasas. Siguiendo lo indicado en los planos ASB, FR, nn. 23 y 27, las piezas situadas a la izquierda del patio porticado de la entrada servían para el fiscal; las habitaciones ubicadas entre el brazo divisorio y la fachada anterior del edificio, sobre su entrada principal, fueron destinadas al nuncio.

8.3 Notas bibliográficas y documentos

La reestructuración proyectada y dirigida por Ferdinando Reyff en el edificio de la nunciatura es conocida desde 1998. El artículo publicado en esta fecha por Alessandra Anselmi constituye el único estudio monográfico sobre el tema⁷⁷¹. La autora introdujo la figura del arquitecto y dio a conocer los papeles que documentan la obra, conservados en el Archivio Segreto Vaticano. Junto a algunos de los documentos, publicó la planta del piso inferior del palacio y del espacio circunstante (ASV, Segr. di Stato, vol. 242), atribuida a Ferdinando Reyff y al año 1737⁷⁷².

Las referencias bibliográficas a la obra encontradas más allá del artículo de Alessandra Anselmi son escasas. Virginia Tovar, en su estudio dedicado a la familia Moradillo, publicó unas pocas noticias sustraídas de unos documentos españoles y referidas a la construcción del palacio de la Nunciatura⁷⁷³. Estas informaciones, resumidas y parciales, fueron también recogidas en el estudio publicado en el año 2000 por la investigadora Ana Vázquez Barrado, centrado, sin embargo, en una reestructuración del palacio de la Nunciatura realizada entre 1650 y 1675⁷⁷⁴.

El estudio de los dieciocho planos del fondo Rabaglio identificados con la obra ha requerido la revisión por mi parte de los documentos conservados en el Archivio

⁷⁷¹ A. ANSELMi, op. cit.

⁷⁷² Ibidem, p. 182 y figura 5; el plano se encuentra en ASV, Segr. Stato, vol. 242.

⁷⁷³ V. TOVAR MARTÍN, “Una familia madrileña de arquitectos”, op. cit., pp. 26-27.

⁷⁷⁴ A. VÁZQUEZ BARRADO, op. cit., pp. 535-538.

Segreto Vaticano⁷⁷⁵. Las noticias contenidas en este material dan cuenta casi a diario de la marcha de la construcción dirigida por Ferdinando Reyff. Las informaciones que se han podido añadir a las ya publicadas por Alessandra Anselmi son numerosas y completan las referidas a la cronología de la obra.

⁷⁷⁵ Los documentos consultados se encuentran en los volúmenes 73, 74, 77, 82, 83, 87, 88 y 92 del fondo del Arch. Nunz. Madrid, así como en el 242 de la sección Segr. di Stato. La mayor parte de los documentos leídos son cartas referentes a la obra enviadas desde Madrid a Roma; de ellas se deduce también el tenor de las respuestas vaticanas. Las misivas, en español o italiano, están dirigidas a los responsables de la Tesorería de la Cámara Apostólica y fueron remitidas tanto por el nuncio y los funcionarios de la nunciatura (fiscal, auditor, abreviador), como por el arquitecto Ferdinando Reyff. Sobre la documentación conservada en el Archivo Segreto Vaticano referidos a la nunciatura de Madrid, cfr. J. M. MARQUES, *Índices del Archivo de la Nunciatura de Madrid*, I-II, Roma 1976; V. CÁRCEL ORTÍ, “El Archivo de la Nunciatura de Madrid. 25 años de investigaciones sobre la Iglesia en España”, *Hispania Sacra*, XLV, 1993, 91, pp. 367-385.

9.- El palacio de Villahermosa

El antiguo palacio de Villahermosa, desde 1988 Museo Thyssen-Bornemisza, ocupaba una amplia parcela ubicada en la esquina entre la Carrera de San Jerónimo y el Paseo del Prado. Como se ve en la *Planimetría General de Madrid* compilada a mediados del siglo XVIII, la calle del Turco⁷⁷⁶, hoy del Marqués de Cubas, delimitaba la finca al noroeste⁷⁷⁷; hacia la Carrera de San Jerónimo, el palacio era medianero con otras parcelas⁷⁷⁸. En 1736 el edificio fue comprado por Leonor Pío de Saboya⁷⁷⁹, dama de honor de Isabel de Farnesio⁷⁸⁰ y esposa de Domingo Acquaviva de Aragón, duque de Atri y mayordomo de la soberana⁷⁸¹, que fue propietaria del edificio entre hasta 1760⁷⁸².

⁷⁷⁶ Antiguamente denominada Calle de los Jardines o Calle del Árbol del Paraíso (cfr. M. MOLINA CAMPUZANO, op. cit., p. 528, n. 24).

⁷⁷⁷ El edificio está reseñado en el número 6 de la manzana 243, perteneciente al cuartel de San Jerónimo. Los datos del catastro fueron compilados por Nicolás de Churiguera en los años 1750 y 1751. La parcela, que incluye el jardín, medía en torno a esta fecha 198.305 pies cuadrados y era la más grande de la manzana (BN, mn. 1667, libro 3º de representación de las manzanas, copia de 1765; ibidem, mn. 1673, libro 3º de asientos, copia de 1770). Los datos de superficie citados no coinciden con los que publicó J. J. Junquera Mato (“El palacio de Villahermosa y la arquitectura de Madrid”, *Villa de Madrid*, XIV, 53, 1976, pp. 27-38, p. 28; véase también la introducción al catálogo: J. M. PITA ANDRADE, M. M. BOROBIA, *Maestros antiguos del Museo Thyssen Bornemisza*, Madrid 1992).

⁷⁷⁸ La finca confinaba con la iglesia de la congregación de San Fermín y con otras dos fincas pertenecientes al marqués de Vozmediano y al conde de Atarés (BN, mn. 1673, p. 128).

⁷⁷⁹ Leonor era hija del príncipe Francisco Pío de Saboya, fallecido en 1723. Su hermano Gisberto había heredado una de las casas situadas en el Alto de Leganitos, escogidas por la reina viuda Isabel de Farnesio en 1746 para establecer su residencia y en cuya reforma intervino Vigilio Rabaglio (M. TORRIONE, “Isabel de Farnesio en el Palacio Viejo del Duque de Osuna”, op. cit., pp. 243-250).

⁷⁸⁰ T. LAVALLE-COBO URIBURU, *Isabel de Farnesio: la reina coleccionista*, op. cit., p. 183.

⁷⁸¹ Domingo Acquaviva de Aragón, duque de Atri, pertenecía a una ilustre familia de origen napolitano. Como mayordomo de Isabel de Farnesio, había intervenido en las negociaciones para la compra de los mármoles de la colección de Cristina de Suecia, adquiridos en Roma a través de su pariente y cardenal Francisco Acquaviva (J. M. LUZÓN NOGUÉ, “Isabel de Farnesio y la Galería de Esculturas de San Ildefonso”, en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso*, op. cit., pp. 203-219; M. A. PÉREZ SAMPER, *Isabel de Farnesio*, op. cit., p. 52; Y. BOTTINEAU, *El arte en la corte de Felipe V*, op. cit., pp. 369, 374 y 476). La pareja compartía y cultivaba una afición: la música y la ópera. El duque era amigo personal de Farinelli, que recibió el encargo de organizar brillantes fiestas musicales en su mansión privada. Además, Leonor Pío de Saboya fue asidua espectadora de las primeras óperas que se representaron en la corte, como las que se celebraron en el teatro de los Caños del Peral. Algunos de los libretos de los espectáculos representados en este coliseo entre 1738 y 1739 le fueron dedicados (F. BORIS, “*Vado al teatro per disporre festa*. Farinelli: cartas desde España al conde Sicinio Pépoli”, op. cit., p. 356; J. M. LEZA, op. cit., pp. 133-134).

Algunos años antes, la duquesa llevó a cabo una reforma del palacio a partir de unos planos de origen italiano, de los que no se conservan noticias, que debía de estar concluida en torno a 1750⁷⁸³.

Es muy probable que los tres planos conservados en el fondo Rabaglio del Archivio di Stato del Cantone Ticino de Bellinzona (ASB, FR, nn. 20, 43 y 44) documenten justamente la reestructuración de gusto italiano si, como parece, el ideador fue Giovan Battista Novelli, cuya firma aparece en el plano ASB, FR, n. 43 (“Novelli”) y que fue delineador hasta 1753 en el estudio del Palacio Real Nuevo de Madrid dirigido por Giovan Battista Sacchetti⁷⁸⁴. En la ejecución de los trabajos es probable la intervención de Vigilio Rabaglio, que profesionalmente se relacionó con Novelli, dado que éste último se llevó consigo a Italia un dibujo del apartamento del infante cardenal Luis Antonio de Borbón en el palacio del Buen Retiro, reestructurado precisamente por Rabaglio entre 1742 y 1746.

En 1760 el palacio de Villahermosa fue comprado por Alejandro Pico de la Mirándola⁷⁸⁵, que mandó dibujar unos planos del edificio al arquitecto Francisco Sánchez⁷⁸⁶, que hoy se conservan y que presentan analogías con los dibujos ASB, FR, nn. 20, 43 y 44. Sucesivamente, en 1771, el palacio pasó a manos de Juan Pablo de

⁷⁸² El palacio había sido comprado por Leonor Pío de Saboya a una noble familia (J. J. JUNQUERA MATO, “El palacio de Villahermosa”, op. cit., p. 28). Yves Bottineau sitúa como propietaria de la finca hacia 1736 a la duquesa de Pópoli, pero el dato, no registrado por Juan José Junquera, podría ser erróneo; se sabe que la duquesa de Pópoli era propietaria en esta fecha de una casa próxima a la fábrica del Palacio Real (*L’art de cour dans l’Espagne des Lumières*, op. cit., pp. 348-349; F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., p. 48).

⁷⁸³ Y. BOTTINEAU, *L’art de cour dans l’Espagne des Lumières*, op. cit., p. 349; J. J. JUNQUERA MATO, « El palacio de Villahermosa », p. 28; J. M. PITA ANDRADE, M. M. BOROBIA, op. cit., p. 14. El proyecto para la portada principal del palacio de Villahermosa presentado en el Ayuntamiento madrileño y aprobado por Giovan Battista Sacchetti en julio de 1754 está seguramente relacionado con la reforma ordenada en torno a esa fecha por la duquesa de Atri (A. GONZÁLEZ SERRANO, *Juan Bautista Saqueti*, op. cit., tomo III, pp. 419-420, doc. 488).

⁷⁸⁴ F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., p. 334; J. L. SANCHO GASPAR, *La arquitectura de los Sitios Reales*, op. cit., p. 676; L. OLIVATO, op. cit.

⁷⁸⁵ Alejandro Pico de la Mirándola adquirió el palacio en 1760 tras la muerte sin descendencia de la duquesa de Atri. Las obras por él ordenadas no modificaron la estructura externa e interna del edificio, sino únicamente su decoración (J. J. JUNQUERA MATO, “El palacio de Villahermosa”, op. cit., pp. 28-30).

⁷⁸⁶ Francisco Sánchez (1737-1800), formado junto a Ventura Rodríguez, fue nombrado en 1786 Teniente Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (J. J. JUNQUERA MATO, “El palacio de Villahermosa”, op. cit., pp. 23-34; C. BÉDAT, op. cit., p. 172).

Aragón, duque de Villahermosa⁷⁸⁷, el cual promovió unos trabajos que dieron a la construcción un aspecto completamente distinto y similar al actual⁷⁸⁸.

Los dibujos conservados en el fondo Rabaglio de Bellinzona consienten definir algunas de las características del palacio en torno a 1750: la planta estaba organizada en función del jardín, al que daban cinco amplias habitaciones situadas en el piso inferior. Las dos fachadas a la Carrera de San Jerónimo y a la Calle del Prado presentaban una decoración análoga: las ventanas del piso inferior estaban ornadas por guardapolvos similares a los del Palacio Real de Madrid y las del piso principal por una cabeza de *putto* o por un elemento vegetal entre dos volutas (cfr. el plano ASB, FR, n. 20)⁷⁸⁹. El jardín, seis veces más amplio que la superficie del palacio, se extendía hacia el noroeste sobre el terreno ocupado por el actual Banco de España y se articulaba sobre dos niveles unidos por dos escalinatas. Las construcciones accesorias ocupaban el extremo oeste del jardín y eran accesibles también desde la calle del Turco.

Cotejando los planos ASB, FR, nn. 43 y 44 entre sí, se observa que el segundo (n. 44) es una reelaboración del primero (n. 43) y está trazado según una escala tres veces mayor. Las variantes entre ambos planos se sitúan tanto en la fachada del palacio al jardín, como en las dependencias accesorias, probablemente objeto de una reforma.

9.1.- Referencias bibliográficas

⁷⁸⁷ El duque de Villahermosa estaba casado con María Manuela Pignatelli (J. J. JUNQUERA MATO, “El palacio de Villahermosa”, op. cit., pp. 30-38).

⁷⁸⁸ Las primeras reformas fueron encargadas antes de 1789 a José Prieto, Silvestre Pérez y Manuel Martín Rodríguez. A raíz de los trabajos, el palacio fue ampliado en planta y altura; sus fachadas fueron redecoradas sobriamente sustituyendo el revoco de los muros por el ladrillo visto. Antonio López Aguado realizó una nueva reforma del edificio en los primeros años del siglo XIX. A partir de 1807, éste pasó a tener usos muy diversos que le proporcionaron una de las etapas más brillantes de su historia (J. J. JUNQUERA MATO, “El palacio de Villahermosa”, op. cit., pp. 37-38; J. M. PITA ANDRADE, M. M. BOROBIA GUERRERO, op. cit., pp. 15-16).

⁷⁸⁹ El dibujo ASB, FR, n. 20 presenta, en el margen derecho, tres variantes esbozadas para la decoración de las ventanas del piso principal.

El palacio está descrito en los manuales y guías de la ciudad de Madrid editados durante la segunda mitad del siglo XIX, que se refieren al edificio restaurado por los duques de Villahermosa a principios de esa centuria y no a la construcción anterior⁷⁹⁰.

En época más reciente, tanto Pedro Navascués⁷⁹¹ como Manuel Molina Campuzano citaron el monumento en sus estudios⁷⁹². El único trabajo monográfico sobre el palacio del que se dispone actualmente fue publicado por Juan José Junquera en 1976. El autor recogió la bibliografía anterior sobre el edificio y algunas noticias inéditas sobre el mismo, conservadas al igual que los planos de Francisco Sánchez en el archivo particular de la duquesa de Villahermosa⁷⁹³.

⁷⁹⁰ R. DE MESONERO ROMANOS, *El antiguo Madrid*, op. cit., pp. 232-233; A. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, *Guía de Madrid*, op. cit., pp. 717-718; *Exposición del antiguo Madrid. Catálogo general ilustrado*, op. cit., lámina XXXIX, nº 1056, donde se publica un alzado del palacio fechado en 1783.

⁷⁹¹ P. NAVASCUÉS PALACIO, “Palacios madrileños del siglo XVIII”, *Aula de Cultura*, ciclo de conferencias sobre Madrid en el siglo XVIII, Madrid 1978, pp. 5-26.

⁷⁹² M. MOLINA CAMPUZANO, op. cit., p. 791.

⁷⁹³ J. J. JUNKERA MATO, “El palacio de Villahermosa”, op. cit. Yves Bottineau hace referencia a una crítica anónima al edificio publicada en 1789 a raíz de los festejos organizados por la subida al trono de Carlos IV (Y. BOTTINEAU, *L’art de cour dans l’Espagne des Lumières*, op. cit., pp. 348-349).

III. PLANOS IDENTIFICADOS CON EDIFICIOS SITUADOS EN LOS ALREDEDORES DE LA CIUDAD DE MADRID

1.- El palacio arzobispal de Aldovea* (San Fernando de Henares, Madrid)

El palacio de Aldovea se alza sobre un terreno propiedad del municipio de San Fernando de Henares, cercano a la ciudad de Torrejón de Ardoz y al río Henares, a pocos kilómetros de Madrid. El edificio era una antigua fortaleza árabe pasada a manos de la Corona de Castilla, que en el siglo XII la cedió al arzobispado de Toledo⁷⁹⁴. El antiguo castillo medieval fue ampliamente reestructurado en los siglos posteriores. Entre los años 1736 y 1754 el infante cardenal Luis Antonio de Borbón y Farnesio es titular de la archidiócesis de Toledo; en estos años, el edificio está rodeado por una vasta propiedad de bosques y tierras cultivadas bajo la custodia de un guarda. El castillo, definido como palacio en los documentos, es frecuentemente usado durante las partidas de caza de la corte⁷⁹⁵. Desde 1737 en adelante se aprovecha la arcilla del terreno cercano al palacio; de hecho, un grupo de ladrilleros italianos procedentes de la fábrica del Palacio Real de Madrid, construyen y hacen funcionar unos hornos en los que se fabrican los ladrillos que serán usados en la obra madrileña⁷⁹⁶.

En 1750 el marqués Aníbal Scotti, ayo y tutor del infante cardenal Luis Antonio de Borbón, ordena realizar una serie de trabajos de reestructuración tanto en el palacio,

* Frente a la grafía Aldobea, frecuente en los documentos de archivo consultados, se cita aquí la de Aldovea, preponderante en los estudios recientes sobre el palacio.

⁷⁹⁴ A. MARTÍNEZ MEDINA, A. I. SUÁREZ PERALES, “La casa-palacio del soto de Aldovea: estudio histórico-artístico”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXIX, 1990, pp. 75-107, pp. 76-98; J. J. ALONSO, *Patrimonio histórico-artístico en la confluencia de los ríos Jarama y Henares*, Madrid 1988, pp. 119-121; E. CAMPOY GARCÍA, *Política fiscal y desamortizaciones de Carlos IV en Toledo (1793-1808)*, Caja de Ahorros Provincial de Toledo, Toledo 1980, p. 120. En 1802, el cardenal Luis María de Borbón y Vallabriga, hijo del infante Luis de Borbón y Farnesio y titular de la diócesis toledana, vendió la propiedad de Aldovea a su cuñado Manuel Godoy, ministro de Carlos IV. Dos años después, en 1804, éste último se convirtió en propietario de la finca. Subastado en 1869, el palacio fue comprado por el duque de San Carlos y desde los primeros años del siglo XX pertenece a la familia del duque de Tovar.

⁷⁹⁵ ADT, Card. inf., leg. no numerado, documentos fechados en 6 agosto 1737 y 2 de junio 1739.

⁷⁹⁶ Los ladrillos fabricados en el soto de Aldovea eran “de frogá” o realizados “a la moda de Italia” (F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., pp. 79-80).

como en el jardín orientado hacia el sur y situado a un nivel inferior respecto al palacio, con el que comunica a través de una larga escalinata dividida en dos rampas. El proyecto y la dirección de la obra de reforma se confían por orden de Scotti a Vigilio Rabaglio.

A principios del mes de septiembre de 1750, el arquitecto reconoce el estado en el que se encuentra el palacio y toma las medidas necesarias para dibujar los planos y alzados del edificio⁷⁹⁷. A su juicio, los reparos para hacer el sitio más agradable, cómodo y divertido para el infante cardenal, son de poca envergadura: en el interior del palacio, hay que añadir unas puertas vidrieras y arreglar las puertas y ventanas que arrastran o no cierran bien; en el exterior, se trata de limpiar y arreglar las hierbas que rodean el edificio y que inundan la bajada a la huerta, donde también hay que podar los árboles frutales y las parras. En suma, se trata de dejar “aquello curioso, que por una puerta en dicha voerta se puede bien y más divertido pasar desde ésta al río y con la barca al bosque, y volver por allí si gustasen”⁷⁹⁸.

A la vista del informe, el marqués Scotti ordena a Vigilio Rabaglio realizar de inmediato los primeros reparos descritos. El resto de la reforma del palacio será encargada cuando el arquitecto le entregue los planos del edificio y el presupuesto para la obra. Unos días más tarde, Vigilio Rabaglio envía dos plantas del palacio, una del piso inferior y otra del superior, así como tres alzados de las fachadas⁷⁹⁹. El presupuesto de la obra que acompaña a los dibujos incluye tanto los precios de los materiales y utensilios que se pueden comprar en las cercanías de la obra, como los que se adquirirán en Madrid⁸⁰⁰. La entidad de los trabajos inicialmente previstos no está clara, pero con seguridad incluía la reforma de las dos fachadas más importantes del palacio, la orientada al este en la que se encuentra la entrada principal y la meridional que mira al jardín.

⁷⁹⁷ Según Vigilio Rabaglio, el edificio está “por muchos años bien reparado, y sin rezelo se puede en qualquier tiempo habitar en él, mui divertido de caza y pesca”; sin embargo, no tiene el mejor aspecto “por la varia forma y destribución de puertas y ventanas”, que no guardan ni simetría ni proporción alguna entre ellas. También la huerta y la escalera que a ella baja desde el palacio están en mal estado (ADT, Card. inf., leg. no numerado, documentos del 10 y 13 de septiembre de 1750).

⁷⁹⁸ *Ibidem*, documento del 10 de septiembre de 1750.

⁷⁹⁹ *Ibidem*, documento del 16 de septimebre de 1750.

⁸⁰⁰ *Ibidem*, documentos del 15 y 27 de septiembre y del 6 de octubre de 1750.

Los trabajos comienzan en octubre de 1750, cuando el tesorero del infante cardenal efectúa el primer pago⁸⁰¹. La mayoría de los trabajos son realizados antes del 13 de febrero de 1751⁸⁰². Sin embargo, la construcción de la portada principal, realizada en granito de Colmenar y decorada con un escudo del infante cardenal esculpido a partir de un proyecto de Vigilio Rabaglio, dura más tiempo, hasta el mes de diciembre⁸⁰³. A los trabajos inicialmente presupuestados se añaden otros durante el curso de la obra, proyectados y realizados por Rabaglio con la aprobación del marqués Scotti⁸⁰⁴; se trata por ejemplo de la reforma de las cañerías⁸⁰⁵ o de la decoración de estuco de las chimeneas de las habitaciones principales⁸⁰⁶. Se sabe además que en diciembre de 1750 Vigilio Rabaglio proyecta un puente “robusto y capaz para su resistenzia, adornado thambién de estatuas y barios trofeos devidos a nuestro príncipe” (el infante cardenal) para construir sobre el río Henares, en la época caudaloso y causante de frecuentes y devastadoras crecidas⁸⁰⁷.

En diciembre de 1751 Vigilio Rabaglio prepara un informe con las cuentas de los trabajos realizados en el que se incluyen tanto las obras presupuestadas inicialmente, como las añadidas. Los gastos superan en mucho las previsiones y provocan el desconcierto del marqués Scotti, que pide explicaciones a Rabaglio⁸⁰⁸; éste se defiende declarando haber velado siempre por los intereses del comitente⁸⁰⁹. No se sabe si las cuentas fueron saldadas ni cómo terminó la historia, pero el arquitecto fue sin duda perdonado porque a finales de 1751 el marqués Scotti tenía en mente un proyecto de

⁸⁰¹ *Ibidem*, documento del 8 de octubre de 1750.

⁸⁰² *Ibidem*, documentos del 21 de octubre de 1750 y del 17 de febrero de 1751.

⁸⁰³ *Ibidem*, documentos del 14 de octubre y del 17 y 20 de diciembre de 1750, del 3 de enero, 8 febrero y 28 de diciembre de 1751).

⁸⁰⁴ *Ibidem*, documentos del 14, 17 y 28 de diciembre de 1750.

⁸⁰⁵ *Ibidem*, documento del 14 de diciembre de 1750.

⁸⁰⁶ *Ibidem*, documentos del 17 de diciembre de 1750 y del 3 de enero de 1751.

⁸⁰⁷ *Ibidem*, documento del 28 de diciembre de 1750.

⁸⁰⁸ *Ibidem*, documento del 17 de febrero de 1751. Vigilio Rabaglio solicitó una ayuda para alimentar al caballo por él comprado expresamente para desplazarse a la obra de Aldovea al marqués Scotti, que rechazó su petición.

⁸⁰⁹ *Ibidem*, documento del 25 de diciembre de 1751.

mayor envergadura que involucró también a Vigilio Rabaglio: se trataba de construir el palacio de Riofrío.

* * *

El fondo Rabaglio contiene dos planos que conciernen al palacio y al sitio de Albodea. El plano ASB, FR, n. 53 conservado en el Archivo di Stato del Cantone Ticino de Bellinzona ilustra muy probablemente el puente proyectado en diciembre de 1750 sobre el río Henares. El dibujo presenta la sección de un puente de siete arcadas cuyas dimensiones aumentan hacia el centro y que está decorado con trofeos de armas y emblemas eclesiásticos (escudo con corona, mitria, bastón pastoral). En el punto central del puente, decorado con una balaustrada, hay un escudo de grandes dimensiones flanqueado por dos leones.

El otro dibujo referido al palacio de Aldovea se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid con la signatura RBG/P-48 y estaba acompañado por una leyenda hoy no conservada. Se trata de un proyecto de la planta baja del edificio, con la terraza anterior a la fachada meridional y la escalinata que comunica con el jardín.

1.1.- Cotejo del plano RBG/P-48 con el edificio actual

El palacio de Aldovea es de planta rectangular con cuatro torres angulares y un patio interior. La diferencia más llamativa del edificio actual respecto al antiguo es que se trata de una construcción exenta. Como demuestra el plano RBG/P-48, la fachada norte estaba antiguamente delimitada por un patio rectangular, cuyos muros de ladrillo, de los que se conservan hoy algunos restos bajo la gravilla que rodea al edificio, eran una prolongación de los de las fachadas este y oeste del palacio.

Las cuatro fachadas del palacio son de ladrillo visto y presentan sillares de piedra en el zócalo y en las cadenas angulares de las cuatro torres. Los paramentos conservan ornamentos de época renacentista, como el cordón que decora la parte superior de las ventanas del último piso en las fachadas este, oeste y norte.

A excepción de la situada a mediodía, cada una de las fachadas tiene tres pisos de ventanas, precedidas por un balcón de hierro forjado en el piso principal y cubiertas

por rejas en el inferior. La fachada meridional, contigua a la superficie aterrizada que da acceso al jardín y al río Henares, presenta algunas diferencias respecto a las tres restantes. Éstas se encuentran en el muro situado entre las torres angulares: dos pisos de ventanas en lugar de tres y tres lucernarios rectangulares que sobresalen de la cubierta a doble vertiente; en el piso superior, un balcón corrido de hierro forjado cuyos extremos forman terrazas que coinciden con las dos torres angulares. Los ventanales del piso inferior, situados bajo el balcón del piso principal, fueron proyectados como una galería abierta de siete tramos divididos por pilastras en el plano RBG/P-48.

Cada uno de los cuatro lados del palacio presenta una puerta central, aunque la entrada principal está situada en la fachada oriental del edificio⁸¹⁰. Como se ha dicho, el jardín está situado a un nivel inferior respecto al del palacio. Su acceso actual, desde la terraza de mediodía, es similar al representado en el plano RBG/P-48. Se trata de una escalinata de ladrillo, con dos rampas de dos tramos cada una. Visto desde el jardín, el muro situado entre las dos rampas de escaleras presenta tres nichos de medio punto, el central con una fuente. Junto a ésta, el plano RBG/P-48 sitúa otros dos surtidores, abiertos en los extremos de las rampas de la escalera y cuyo restos hoy apenas se distinguen en los muros de ladrillo de los que sobresalían.

El espacio ajardinado inmediato a la escalinata, dibujado sólo parcialmente en el plano, presenta hoy varios parterres. En el vasto recinto rectangular situado entre éstos últimos y el río Henares, hoy no cultivado, estuvo un día situada la huerta.

1.2.- Notas bibliográficas y documentos

La bibliografía que concierne al palacio y al soto de Aldovea es escueta. El único estudio histórico y monográfico sobre el sitio fue publicado en 1990. El trabajo dió a conocer unos planos y documentos referidos al edificio y localizados en el Archivo General del Palacio Real de Madrid⁸¹¹. El resto de las informaciones sobre el

⁸¹⁰ La portada central que orna actualmente la fachada septentrional del palacio, al igual que las escaleras que la preceden, son fruto de una remodelación reciente.

⁸¹¹ A. MARTÍNEZ MEDINA, A. I. SUÁREZ PERALES, op. cit.

monumento están publicadas en manuales de mayor alcance, como los dedicados a los antiguos castillos y recintos amurallados de la Comunidad de Madrid⁸¹².

Las noticias de archivo que se citan en el presente trabajo están entresacadas de un conjunto de documentos inéditos conservados en el Archivo Diocesano de Toledo, compuesto tanto por cartas dirigidas por Vigilio Rabaglio al marqués Scotti, como por algunos de los libros de cámara del infante cardenal don Luis. Las informaciones tratan sobre las reformas proyectadas y realizadas por el arquitecto en el palacio, así como sobre la gestión administrativa y judicial del terreno que pertenecía a la finca (nombramientos del personal, arrendamientos de pastos y bosques, obras).

⁸¹² E. CAMPOY GARCÍA, *op. cit.*, pp. 119-121; J. J. ALONSO, *op. cit.*, pp. 119-121.

2.- El palacio arzobispal de Alcalá de Henares (Madrid)

El palacio arzobispal de Alcalá de Henares, hoy sede del episcopado complutense, formaba parte desde el medievo de los bienes del arzobispado de Toledo⁸¹³. El infante cardenal Luis de Borbón y Farnesio, siendo titular de la diócesis, pasó varias temporadas en el edificio⁸¹⁴, que fue también utilizado por Felipe V e Isabel de Farnesio en 1739 y 1744⁸¹⁵. Caído en desuso desde finales del siglo XVIII, el palacio fue destinado en 1859 a albergar el Archivo General Central hasta la guerra civil, durante la cual fue destruido exceptuando una de sus alas, la fachada principal y una parte del recinto amurallado, recientemente restaurados⁸¹⁶.

Los documentos de archivo atestiguan la intervención de Vigilio Rabaglio en el palacio; en octubre de 1750 el marqués Scotti, ayo y mayordomo mayor del infante cardenal, envía un proyecto de reestructuración al arquitecto, que lleva a cabo un reconocimiento del edificio y elabora una serie de planos⁸¹⁷. Los trabajos atañen tanto a las fachadas externas como al interior del palacio, donde se trata de redistribuir algunas de las habitaciones de los pisos inferior y principal, de reformar la alcoba del infante cardenal y de reparar las columnas del pórtico que da al jardín. El presupuesto calculado por el arquitecto suma 500.000 reales⁸¹⁸.

⁸¹³ El término de Alcalá de Henares estuvo bajo jurisdicción del arzobispado de Toledo desde época visigoda y hasta el año 1885. En esta fecha pasó a depender de la diócesis de Madrid, creada ese mismo año. La fundación del obispado alcalaíno data de 1991. Sobre la historia del palacio y de su última restauración, cfr. M. V. SÁNCHEZ MOLTÓ, M. J. ARNÁIZ GORROÑO, B. PAVÓN MALDONADO, *Libro guía del visitante del Palacio arzobispal de Alcalá de Henares. Crónica de su última restauración*, tomos I y II, Alcalá de Henares 1996.

⁸¹⁴ *Ibidem*, tomo I, pp. 69-70 y 107-108 y tomo II, pp. 135-137.

⁸¹⁵ Las ocasiones en las que los reyes se alojaron en el palacio en el año 1739 fueron dos: en el mes de junio, durante una visita a la reina viuda Mariana de Neoburgo a Guadalajara, pernoctaron en el edificio “ricamente alhajado de orden del señor Infante Cardenal”; en el mes de diciembre siguiente, en ocasión del recibimiento de la infanta Louise Élisabeth de Francia, esposa del infante don Felipe, asistieron en el palacio a un concierto cantado por Farinelli (*ibidem*, tomo I, p. 108; A. PONZ, op. cit., tomo V, pp. 298-301; M. TORRIONE, *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid (1700-1759)*, op. cit., p. 202, doc. 23-VI-1739; F. BORIS, op. cit., p. 360).

⁸¹⁶ M. V. SÁNCHEZ MOLTÓ, M. J. ARNÁIZ GORROÑO, B. PAVÓN MALDONADO, op. cit.

⁸¹⁷ ADT, Card. inf., leg. no numerado, documento del 3 de enero 1751.

⁸¹⁸ *Ibidem*, documento del 8 de octubre de 1750.

No se conservan noticias sobre la realización de la obra prevista; fuera como fuera, algunos de los trabajos se debieron de realizar, porque a finales de 1751 Vigilio Rabaglio inspecciona el palacio⁸¹⁹.

Los dos dibujos conservados en el fondo Rabaglio del Archivio di Stato del Cantone Ticino de Bellinzona (ASB, FR, nn. 49 y 50) documentan el conjunto de los trabajos que fueron proyectados en el palacio y no se sabe en qué medida fueron realizados bajo la dirección de Vigilio Rabaglio. El plano ASB, FR, n. 49 representa la fachada principal de origen renacentista del edificio, con tres pisos horizontales de aberturas y el superior formado por una galería de ventanas geminadas separadas por pilastras. En los pisos inferior y principal, las ventanas están decoradas con una flor de lis, volutas y tondos con bustos; la puerta vidriera con balcón en el centro del piso principal está decorada con un escudo del infante cardenal Luis de grandes proporciones. Este escudo, realizado en terracota en sustitución de uno anterior de Carlos V, no figura entre los trabajos proyectados por Rabaglio⁸²⁰.

El plano ASB, FR, n. 50 representa el antiguo muro que delimitaba el patio de armas ante la fachada principal entre los torreones denominados de Tenorio y de la Fuente, hoy conservados⁸²¹.

Es preciso señalar además que el plano ASB, FR, n. 52 podría estar relacionado también con el palacio de Alcalá de Henares, ya que las dimensiones del soporte de papel son casi idénticas a las de los dibujos ASB, FR, nn. 49 y 50. El plano ASB, FR, n. 51 se refiere al mismo proyecto que el dibujo ASB, FR, n. 52.

⁸¹⁹ *Ibidem*, documento del 20 de diciembre de 1751.

⁸²⁰ Se sabe que en el palacio arzobispal de Alcalá de Henares se realizó al menos otra reforma en tiempos del infante cardenal Luis Antonio y antes de 1750, que fue dirigida por José Román, Maestro Mayor de las obras de la iglesia y del partido de Alcalá de Henares (ADT, Card. inf., leg. no numerado, documento del 3 de enero 1751); tras su conclusión, el edificio fue reconocido por José Hernández Sierra, aparejador de materiales de la obra y de la fábrica de la catedral de Toledo desde 1738 (ADT, IV/176, fol. 120; *ibidem*, leg. To 22, exp. 99, documento s.f. pero de 1758; A. PONZ, op. cit., tomo V, pp. 189-199; J. NICOLAU CASTRO, “Notas sobre la arquitectura toldeana del siglo XVIII: José Hernández Sierra aparejador de la catedral y Tomás Talavera *maestro de albañilería y carpintería*”, *Archivo Español de Arte*, 238, 1987, pp. 153-166; J. L. SANCHO GASPAS, *La arquitectura de los Sitios Reales*, op. cit., pp. 614-617; M. V. SÁNCHEZ MOLTÓ, M. J. ARNÁIZ GORROÑO, B. PAVÓN MALDONADO, op. cit., tomo I, p. 108 y tomo II, pp. 137-138).

⁸²¹ La verja de hierro que delimita el patio de armas se colocó en 1877 en sustitución de un antiguo muro (M. V. SÁNCHEZ MOLTÓ, M. J. ARNÁIZ GORROÑO, B. PAVÓN MALDONADO, op. cit., tomo I, pp. 119-120).

3.- El palacio de Riofrío (Segovia)

3.1.- Planos y dibujos

Los planos del bosque y palacio de Riofrío que se conservan son diecisiete; catorce de ellos forman parte del fondo Rabaglio de la Real Academia de San Fernando de Madrid (RBG/P-29 a P-41, P-49) y están relacionados también con un dibujo de ornamento (RBG/O-107)⁸²²; los tres planos restantes están conservados en el archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación y se denominan de aquí en adelante AMAE seguido del número con el que están catalogados (nn. 3, 4 o 5)⁸²³. Las dieciocho piezas citadas se dividen en:

- nueve plantas del palacio, con o sin edificaciones anexas (RBG/P-30 y AMAE, n. 5; RBG/P-33 a P-37 y AMAE, nn. 3 y 4);
- cuatro alzados o secciones del palacio y de las construcciones auxiliares (RBG/P-31, P-32, P-40 y P-41);
- tres planos de construcción (RBG/P-38, P-39 y P-49);
- un mapa topográfico del coto y bosque de Riofrío (RBG/P-29);
- un proyecto para el adorno de estuco de la caja de la escalera principal (RBG/O-107).

Ninguno de los dibujos anteriores está firmado ni fechado. Todos ellos documentan la corta pero decisiva participación de Vigilio Rabaglio en la obra en lo que se refiere al proyecto del edificio y a la puesta en marcha de su construcción.

3.2.- El proyecto

El trabajo de Vigilio Rabaglio en Riofrío está documentado a partir del mes de septiembre de 1751. Alrededor de esta fecha, la reina viuda Isabel de Farnesio le

⁸²² *Arquitecturas y ornamentos barrocos*, op. cit., pp. 142-146, 149 y 183. La cronología y la identificación de los dibujos ha sido expuesta por José Luis Sancho Gaspar (“El Palacio Real Nuevo, su decoración interior y su reflejo en Riofrío”, op. cit., pp. 102-107).

⁸²³ Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, planero 1, cajón 8, planos 3, 4 y 5. Los dibujos fueron dados a conocer por Delfín Rodríguez Ruiz (*El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso*, op. cit., pp. 315-316).

encarga el proyecto y la construcción de una casa de campo que ha decidido edificar, a sus expensas y para su hijo el infante cardenal don Luis, en ese lugar⁸²⁴.

La elección de Vigilio Rabaglio como proyectista y constructor es sugerida por el marqués Scotti⁸²⁵. Éste, aunque anciano y achacoso, sigue a donde quiera que vaya al infante cardenal, que acompaña durante largas temporadas a su madre en La Granja de San Ildefonso⁸²⁶. Vigilio Rabaglio, seguramente desazonado por haber sido apartado de la ejecución de la obra de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Madrid, acepta de buen grado el nuevo encargo encomendado por el marqués Scotti.

El día 21 de septiembre el arquitecto está en La Granja, donde se instala en compañía de un sobrino delineante⁸²⁷, un escribiente y un criado; desde allí se traslada con frecuencia a Riofrío para trazar un mapa de la dehesa, escoger el emplazamiento del futuro edificio y proyectarlo⁸²⁸. Contemporáneamente, pone en marcha las obras de acondicionamiento de los terrenos y dirige la construcción de una presa por él proyectada para suministrar el agua necesaria a la obra⁸²⁹.

Muy pronto la casa de campo prevista inicialmente se convierte en un palacio con grandes dependencias, casas de oficios, caballerizas, cuarteles, un convento de

⁸²⁴ M. T. RUIZ ALCÓN, “El palacio de Riofrío”, *Archivo Español de Arte*, XXXVI, 1963, pp. 281-296, p. 282; T. LAVALLE-COBO URIBURU, *El mecenazgo de Isabel de Farnesio, Reina de España*, op. cit., tomo I, pp. 406-416; de la misma autora: *Isabel de Farnesio: la reina coleccionista*, op. cit., p. 197.

⁸²⁵ El 9 de enero de 1752 el marqués Scotti espera con impaciencia en La Granja para tratar sobre los asuntos de Riofrío a Vigilio Rabaglio, ocupado en Madrid en la obra de la iglesia de los Santos Justo y Pastor (V. TOVAR MARTÍN, “La iglesia de San Justo y Pastor de Madrid”, op. cit., p. 145).

⁸²⁶ T. LAVALLE-COBO URIBURU, *Isabel de Farnesio: la reina coleccionista*, op. cit., pp. 189-205; de la misma autora: “La reina Isabel de Farnesio y su hijo el infante cardenal”, op. cit., pp. 71-72.

⁸²⁷ A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., p. 116, documento fechado el 12 de enero de 1753. El sobrino de Vigilio citado en el documento se podría tal vez identificar con aquél Giacomo Rabaglio que el 31 de enero de 1754 paga la suma establecida para obtener la indulgencia plenaria a favor del alma de otro Giacomo Rabaglio; la bula de indulgencia está conservada entre los papeles en manos de los descendientes Rabaglio en Suiza (FAM, n. 51). El nombre de Giacomo (Santiago) es común en la familia Rabaglio; de hecho, se sabe que el padre de Vigilio y Pietro, fallecido antes de 1735, llevaba este nombre. No obstante, actualmente en el árbol genealógico de la familia no se ha localizado a ningún miembro con este nombre antes de 1762, año en que nace Giacmo, hijo de Pietro y Caterina Artaria.

⁸²⁸ T. LAVALLE-COBO URIBURU, *El mecenazgo de Isabel de Farnesio, Reina de España*, op. cit., tomo I, pp. 412-417 y 423.

⁸²⁹ *Ibidem*, pp. 413-415; J. F. HERNANDO CORDERO, “El Real Bosque de Riofrío”, *Reales Sitios*, 132, 1994, pp 4-13, p. 7.

franciscanos descalzos y un teatro⁸³⁰. Vigilio Rabaglio termina el proyecto en pocos meses, antes del final de 1751⁸³¹. En la más reciente bibliografía referida al edificio los estudiosos ven en los planos la influencia directa del marqués Scotti, que habría materializado en este proyecto, fruto de una ambición desmesurada suya y de Isabel de Farnesio, las críticas expresadas a propósito de los proyectos de Giovan Battista Sacchetti para el Palacio Real de Madrid⁸³². Fuera como fuera, el proyecto del palacio de Riofrío nace sin un aprovisionamiento de fondos. Vigilio Rabaglio traza los planos del edificio desconociendo el dinero que se destinará para llevar a cabo la obra de la tesorería de la reina⁸³³.

El 8 de febrero de 1752 muere el marqués Scotti, a la edad de setenta y seis años. Vigilio Rabaglio pierde a su influyente protector en la obra y ve peligrar su futuro al frente de la construcción; al cabo de cuatro meses ha entregado los planos para construir el edificio y dirige los trabajos que se llevan a cabo en el sitio, pero no ha sido nombrado director al frente de la obra ni dispone de un sueldo.

Con la muerte del marqués Scotti, los asuntos relativos a la construcción y a Vigilio Rabaglio pasan a manos de Juan Cascos Villademoros, secretario de la reina viuda; es a éste último al que el arquitecto envía una carta con muestras de preocupación el 13 de febrero de 1752⁸³⁴. La carta enviada surte su efecto y, el día 18 de

⁸³⁰ *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso*, op. cit., p. 315; M. T. RUIZ ALCÓN, “El palacio de Riofrío”, op. cit., p. 282.

⁸³¹ M. T. RUIZ ALCÓN, *El palacio de Riofrío: su historia y construcción*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1962, p. 5. La probable participación de Santiago Bonavia en el trazado de los planos del edificio, apuntada por J. L. Sancho Gaspar (“El Palacio Real Nuevo, su decoración interior y su reflejo en Riofrío”, op. cit., pp. 102-103) no está documentada.

⁸³² J. L. SANCHO GASPAR, *La arquitectura de los Sitios Reales*, op. cit., pp. 571-572; del mismo autor: “El Palacio Real Nuevo, su decoración interior y su reflejo en Riofrío”, op. cit., pp. 101-107; *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso*, op. cit., pp. 315-316, ficha a cargo de D. Rodríguez Ruiz; T. LAVALLE-COBO URIBURU, *El mecenazgo de Isabel de Farnesio, Reina de España*, op. cit., tomo I, p. 411; D. RODRÍGUEZ RUIZ, “El Palacio Real de Madrid”, en AA.VV., *Palacio Reales de España. Historia y arquitectura de la magnificencia*, a cargo de D. Rodríguez Ruiz, Madrid 1996, pp. 153-180, pp. 178-180.

⁸³³ M. T. RUIZ ALCÓN, *El palacio de Riofrío: su historia y construcción*, pp. 7 y 41-42.

⁸³⁴ T. LAVALLE-COBO URIBURU, *El mecenazgo de Isabel de Farnesio, Reina de España*, op. cit., tomo I, pp. 415-416; de la misma autora: “La reina Isabel de Farnesio y su hijo el infante cardenal”, op. cit., p. 74; J. F. HERNANDO CORDERO, “Historia de la construcción del Real Sitio de Riofrío”, “Reales Sitios”, 126, 1995, pp. 43-53, p. 48.

ese mismo mes, Vigilio Rabaglio figura en los documentos como director y maestro mayor de las obras⁸³⁵. La designación de su salario, en cambio, es aplazada.

3.3.- La contrata y la compañía de asentistas

La construcción sale a subasta en marzo de 1752. Los meses previos a la firma de la escritura de la obra transcurren con complicaciones. Los maestros dispuestos a hacerse cargo de la edificación son italianos y españoles, entre los que se encuentra uno de los asentistas de la obra de San Ildefonso, José de Ris⁸³⁶. Los interesados, todos bien conocidos por Vigilio Rabaglio, consideran insuficientes los planos del palacio para ajustar la obra y solicitan aclaraciones al arquitecto sobre el proyecto. Vigilio Rabaglio no soluciona las dudas de los maestros, consideradas ilógicas por Juan de Berueta, juez y veedor de la construcción⁸³⁷.

Los italianos se hacen finalmente con la ejecución de la obra. El 1 de julio de 1752, Vigilio Rabaglio suscribe en Segovia la escritura de obligación⁸³⁸. Bartolomé Real⁸³⁹ firma el documento en su nombre y en el de los italianos Andrés Rusca, Santiago

⁸³⁵ El arquitecto está denominado director y maestro mayor de la obra de Riofrío en la cuenta general de la construcción redactada por el pagador de la misma, Francisco Vidarte (cfr. M. T. RUIZ ALCÓN, *El palacio de Riofrío: su historia y construcción*, apéndice documental; de la misma autora: “El palacio de Riofrío”, op. cit., p. 283).

⁸³⁶ M. T. RUIZ ALCÓN, *El palacio de Riofrío: su historia y construcción*, p. 5; A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., p. 114, documento del 3 de mayo de 1752. Es en casa de José de Ris donde Vigilio Rabaglio se había alojado a su llegada a La Granja de San Ildefonso en septiembre de 1751 (AGP, San Ildefonso, c. 13586; M. T. LAVALLE-COBO URIBURU, “La reina Isabel de Farnesio y su hijo el infante cardenal”, op. cit., p. 73).

⁸³⁷ Las aclaraciones solicitadas a Vigilio Rabaglio por los maestros aspirantes a ejecutar la obra van desde la distancia a la que habrá de llevarse la tierra para terraplenar hasta el tiempo que durará la construcción. El veedor Juan de Berueta considera que, si se llaman maestros, con sólo ver los planos deberían de saberlos interpretar, y “teniendo en cuenta como siempre se debe tener los seis capítulos de todos proyecto, orden, disposiciones, número de simetría, decoro y distribución, ya se sabe la marcha que debe seguirse” (M. T. RUIZ ALCÓN, *El palacio de Riofrío: su historia y construcción*, pp. 5-7).

⁸³⁸ M. T. RUIZ ALCÓN, “El palacio de Riofrío”, op. cit., p. 283; T. LAVALLE-COBO URIBURU, *El mecenazgo de Isabel de Farnesio, Reina de España*, op. cit., tomo I, p. 417; A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., p. 114, documento del 1 julio 1752.

⁸³⁹ Bartolomé Real, Reale o Reali en italiano, era miembro de una familia de artistas del Ticino; la primera noticia que lo atestigua en Madrid lo sitúa en 1750 como oficial de la maestranza italiana empleada en la construcción del Palacio Real; más tarde se involucró en un pleito contra Juan Bautista Olivieri (M. L. TÁRRAGA BALDÓ, *Giovan Domenico Olivieri*, op. cit., tomo I, pp. 78 y 95).

Rusca⁸⁴⁰, Francisco Ferreri⁸⁴¹ y Santiago Marquí⁸⁴², que previamente le han otorgado su poder para suscribir la contrata⁸⁴³. Ésta última fija los precios y las condiciones para llevar a cabo la obra, propuestos con anterioridad por Vigilio Rabaglio⁸⁴⁴.

Diez días después de la firma de la escritura, los cinco socios italianos se unen en compañía ante un notario para la ejecución de la obra con cuatro españoles: Manuel Villegas⁸⁴⁵, Vicente Gargallo⁸⁴⁶, José de Peralta y Francisco de Soto.

La escritura suscrita legalmente por los nueve compañeros es una cuenta en participación, cuya finalidad es la de recaudar, mediante las aportaciones de cada persona implicada, los 165.000 reales necesarios para adjudicarse la obra e iniciarla⁸⁴⁷.

⁸⁴⁰ Andrés y Santiago Rusca pertenecían a una familia tesinesa con numerosos exponentes trabajando en España contemporáneamente. Andrés, el más conocido de todos, había llegado alrededor de 1737 y aún estaba en Madrid en 1764 (AGP, c. 3642/49; A. TAMAYO, *Las iglesias barrocas madrileñas*, op. cit., p. 262; F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., p. 58). Santiago Rusca, nacido hacia 1710, firmó el proyecto para la reedificación de las casas de Miguel Cosme de Berry Esfortia en la Red de San Luis. El arquitecto ya figura muerto en septiembre de 1753, cuando la compañía para la obra de Riofrío aún no se había rescindido (*Domenico Scarlatti en España*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Bonet Correa, S. Rubio Calzón y J. J. Junquera Mato, Madrid 1985, pp. 130-131).

⁸⁴¹ Francisco Ferreri (o Ferrero) está documentado en la fábrica del Palacio Real de Madrid en 1738 como medidor, delineante y colaborador de Giovan Battista Sacchetti, al que había conocido en Turín. Junto a Andrés Rusca, midió y tasó la obra de la iglesia de los Santos Justo y Pastor llevada a cabo por Vigilio Rabaglio. La última noticia que de él se tiene data de 1760, cuando es destituido de su puesto en la construcción del Palacio Real madrileño por Francisco Sabatini (A. GONZÁLEZ SERRANO, *Juan Bautista Saqueti*, op. cit., tomo I, pp. 554-563; de la misma autora: “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., p. 110).

⁸⁴² Santiago Marquí, originario del Ticino, fue oficial de albañilería en el Palacio Real de Madrid y en el de San Ildefonso; en 1755 figura como teniente de arquitecto subalterno en la construcción del palacio madrileño (A. GONZÁLEZ SERRANO, *Juan Bautista Saqueti*, op. cit., tomo I, p. 441; F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., p. 383, doc. XLIV).

⁸⁴³ A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., p. 114, documento del 28 de mayo 1752.

⁸⁴⁴ T. LAVALLE-COBO URIBURU, *El mecenazgo de Isabel de Farnesio, Reina de España*, op. cit., tomo I, pp. 416-422; M. T. RUIZ ALCÓN, “El palacio de Riofrío”, op. cit., p. 283.

⁸⁴⁵ Sobre Manuel Villegas, que proyectará la real fábrica de paños de Guadalajara, cfr. *Domenico Scarlatti en España*, op. cit., pp. 134 y 141; V. URDIALES GUTIÉRREZ, op. cit., p. 876.

⁸⁴⁶ Francisco Javier de la Plaza cita a un Vicente Gargallo como postor en 1751 para la saca, conducción, labra, pulimento y asiento de las dieciséis columnas de jaspe de la capilla del Palacio Real de Madrid (op. cit., p. 147).

⁸⁴⁷ A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., p. 114, documento del 28 de mayo 1752.

Andrés Rusca y Manuel Villegas disponen de dos partes de la obra cada uno, correspondientes a la suya y a la de una persona reservada, también denominada en los documentos “tapado” o “incógnito”⁸⁴⁸. La persona reservada contribuye financieramente a la construcción y es candidata a convertirse en socio principal si el compañero otorga legalmente un poder al interesado en este sentido⁸⁴⁹.

La presencia de dos personas anónimas en la escritura de compañía no es de extrañar; bien es posible que dos personas, por motivos personales, no quieran figurar en una escritura, lo que no hace presuponer una práctica fraudulenta. El conflicto reside en el hecho de que, a partir de la salida de Vigilio Rabaglio de la obra, las personas reservadas se manifiestan con nombre y apellido⁸⁵⁰ y es muy probable que su relación con el arquitecto no fuera armoniosa.

La firma de la contrata de obra y de la escritura de compañía, junto a la relación entre las personas implicadas en estos documentos, están en el origen del sinfín de conflictos y del pésimo ambiente que caracterizan a la construcción.

Las tensiones entre el asentista Andrés Rusca y Vigilio Rabaglio son una de las causas del mal funcionamiento de la obra y del progresivo aislamiento de éste último. Contemporáneamente a la construcción de Riofrío, ambos arquitectos trabajan en la de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Madrid, donde Andrés Rusca ha sustituido a Vigilio Rabaglio como ejecutor de la obra en 1750; y Andrés Rusca es también quien, en 1747, había reemplazado al arquitecto en la fábrica del Palacio Real de Madrid⁸⁵¹.

3.4.- La intervención de Vigilio Rabaglio (febrero de 1752-enero de 1753)

Concluidos el acondicionamiento de los terrenos y la construcción de la presa para abastecer de agua a la obra, se pone en marcha la construcción del palacio; en agosto de 1752 ya hay más de 400 hombres trabajando en el sitio⁸⁵². Tres meses después

⁸⁴⁸ Ibidem, pp. 103 y 115, documento del 5 de diciembre 1752.

⁸⁴⁹ M. T. RUIZ ALCÓN, *El palacio de Riofrío: su historia y construcción*, op. cit., pp. 61-62.

⁸⁵⁰ A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., pp. 103 y 115-118.

⁸⁵¹ A. GONZÁLEZ SERRANO, *Juan Bautista Saqueti*, op. cit., tomo III, p. 323.

⁸⁵² M. T. RUIZ ALCÓN, *El palacio de Riofrío: su historia y construcción*, op. cit., p. 9.

concluye la excavación de los cimientos en el ala norte del edificio, donde estaba proyectada la capilla y donde, el 24 de octubre de ese año, se coloca la primera piedra⁸⁵³.

Vigilio Rabaglio no es invitado como previsto a asistir a la ceremonia, a la que acuden la reina viuda y otras autoridades⁸⁵⁴. En esta fecha, su relación con el responsable de la obra, Juan Cascos Villademoros, ya es distante⁸⁵⁵.

El arquitecto fue apartado progresivamente de la obra a partir de la muerte de su valedor el marqués Scotti. Su colaboración con los asentistas, aunque corta, fue complicada⁸⁵⁶. Las tensiones repercutieron en el avance de los trabajos y acabaron oponiéndolo no sólo a los asentistas, sino también a sus ayudantes y a los responsables de la obra.

El apego de Vigilio Rabaglio hacia esta construcción, a la que seguramente estaría muy unido por haber sido el único proyecto firmado y dirigido exclusivamente por él, no puede negarse. Las noticias contenidas en los documentos referidos a su participación en la obra permiten trazar el ambiente vivido en ésta última.

El dinero para pagar los trabajos no llega o es escaso. Los asentistas reaccionan y ahorran en el pago de los salarios a los trabajadores y en el aprovisionamiento de los materiales; así se contratan peones en lugar de oficiales especializados y se fabrican ladrillos en el sitio para abaratar su coste⁸⁵⁷.

Las condiciones de vida de los trabajadores y de sus familias en la obra, de por sí difíciles a causa de las sequías intermitentes que caracterizan esos años, son vergonzosas; dos meses después del inicio de la construcción, en septiembre de 1752,

⁸⁵³ Las obras continúan con el desmonte de la línea oeste y en la elevación de los cimientos de la crujía norte (ibídem, pp. 8-10; J. F. HERNANDO CORDERO, “El Real Bosque de Riofrío”, op. cit., p. 47; T. LAVALLE-COBO URIBURU, *El mecenazgo de Isabel de Farnesio, Reina de España*, op. cit., tomo I, p. 423).

⁸⁵⁴ A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., p. 115, documento del 11 de noviembre 1752.

⁸⁵⁵ Vigilio Rabaglio no es quien informa periódicamente al secretario de Isabel de Farnesio acerca de los trabajos que se llevan a cabo en la obra; quince días después de haberse colocado la primera piedra del edificio, el 13 de noviembre de 1752, Carlos Fraschina, ayudante del arquitecto mayor en la fábrica, es designado por Juan Cascos Villademoros para proporcionarle esta información los viernes de cada semana (ibídem, p. 115, documento del 13 de noviembre 1752).

⁸⁵⁶ Ibídem, p. 101; M. T. RUIZ ALCÓN, *El palacio de Riofrío: su historia y construcción*, op. cit., tomo I.

⁸⁵⁷ M. T. RUIZ ALCÓN, “El palacio de Riofrío”, op. cit., p. 284.

los obreros duermen a la intemperie porque los asentistas no les han provisto de los barracones incluidos en las obligaciones por ellos firmadas⁸⁵⁸.

La escasez de dinero repercute en la calidad de la construcción. Las paredes levantadas vencen hacia afuera y su pie mide más de lo inicialmente señalado por el director, de forma que los maestros logran más pies de fábrica⁸⁵⁹. Los sillares de piedra admitidos y recibidos en la obra son de mala calidad y de un tizón cuya medida supera la determinada por Vigilio Rabaglio en las memorias entregadas a los asentistas, por lo que el precio pagado por ellos es más alto que el establecido en éstas últimas.

El arquitecto, cuyo mal genio es notorio, está irritado⁸⁶⁰. La escasez de dinero destinado para la obra repercute también en su situación financiera personal. El copioso trabajo al que se enfrenta a diario, realizado con poca ayuda⁸⁶¹, no le resulta rentable. En enero de 1753, casi un año después de haber sido nombrado director de la obra y cuando la construcción lleva seis meses en marcha, aún no tiene asignado un sueldo y el dinero no le llega para mantener a su familia en Italia⁸⁶².

Las cantidades pagadas a Vigilio Rabaglio están contenidas en la cuenta general de la obra, redactada por el pagador Francisco Vidarte⁸⁶³. El documento atestigua que,

⁸⁵⁸ Id., *El palacio de Riofrío: su historia y construcción*, op. cit., pp. 8-9.

⁸⁵⁹ Véase la carta de Vigilio Rabaglio a Juan Cascos Villademoros fechada el 7 de enero de 1753: “todas las paredes que les tengo delineado a punto y medido con el plan a la mano, así los maestros las han executado y en su elevación maliciosamente lo han formado todo vencido afuera, de modo que al tiempo de la medida por la superficie hállase mayor grueso de lo que yo tengo planteado; y de este modo logran los maestros con su malicia mayor cantidad de pies, los que no hay, ni la obra está perfecta, porque luego a la primavera que se haya de empezar será preciso derripar porción de ella y volver a replantear sobre ello buscando el primitivo repartimiento; y en prueba de ello pida V.S. al medidor Sermine dé a V.S. el plan de medidas que tiene executado y, cotejado con el que yo presenté a V.S. por el que plantifico esta fábrica, V.S. conocerá la máxima y que todos con grande desaogo pasan por ella. Y en ésta hallará V.S. muchos dedos de más de grueso –hasta doce y quince dedos-, y esto es lo que se halla vencida la pared” (id., “El palacio de Riofrío”, op. cit., pp. 284-285).

⁸⁶⁰ A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., p. 115, documento del 13 de noviembre 1752.

⁸⁶¹ Una de las mayores ocupaciones de Vigilio Rabaglio a lo largo de los meses en que dirigió la obra fue la de dibujar los planos de construcción. El 11 de noviembre de 1752, el arquitecto solicitó a Juan Cascos Villademoros dos ayudantes para delinearlos y poder cumplir sus numerosos empeños en la obra (ibidem, p. 115, documento del 11 de noviembre 1752; M. T. RUIZ ALCÓN, *El palacio de Riofrío: su historia y construcción*, op. cit., pp. 14, 20-21 y 27-30).

⁸⁶² A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., p. 115, documento del 18 de noviembre 1752.

⁸⁶³ M. T. RUIZ ALCÓN, *El palacio de Riofrío: su historia y construcción*, op. cit., apéndice documental, documento sin fecha.

en los meses comprendidos entre su nombramiento como director de la fábrica el 18 de febrero de 1752 y el mes de noviembre de ese año, el arquitecto recibe -sin regularidad alguna y en diferentes partidas- 17.700 reales, de los que previamente se ha descontado el alquiler de su casa en las Navas de Riofrío⁸⁶⁴. Los trabajos llevados a cabo por Vigilio Rabaglio en el sitio a partir del 21 de septiembre de 1751 y anteriores a la muerte del marqués Scotti, a saber, el trazado de los planos, el acondicionamiento del terreno y la construcción de la presa, no figuran remunerados en la cuenta de la obra.

Desde el inicio de la construcción del palacio en julio de 1752, el arquitecto no cesa de reclamar un sueldo, prometido muy probablemente por el marqués Scotti a la hora de encargarle la obra y después al ser nombrado director de la misma en febrero de 1752⁸⁶⁵. Sus quejas son constantes y a su mal humor, acrecentado a medida que pasaba el tiempo, se añade la enfermedad que lo aqueja a partir del mes de diciembre de 1752 (probablemente la malaria, que provoca fiebre debilitantes periódicas)⁸⁶⁶.

Vigilio Rabaglio es el responsable de una situación que se degrada y cuya solución inmediata es imposible; los enfrentamientos en la fábrica con los asentistas están a la orden del día y Rabaglio dirige con dificultad una obra cuya calidad no controla ni lo satisface. La situación en la fábrica se le va de las manos y provoca su exclusión de la obra.

A petición de Juan Cascos Villademoros, Vigilio Rabaglio presenta una lista de las cosas que van mal en la construcción y formula sus pretensiones que, de no ser satisfechas, motivarán su salida voluntaria de la fábrica⁸⁶⁷; las peticiones realizadas por

⁸⁶⁴ Entre el 18 de febrero y el 20 de junio de 1752 son pagados al arquitecto 8.100 reales vertidos en cuatro partidas que oscilan entre los 1.500 y los 3.000 reales. En los cuatro meses siguientes, comprendidos entre el comienzo de la construcción del palacio en julio de 1752 hasta finales de noviembre de ese año, Vigilio Rabaglio recibe 9.600 reales repartidos en tres entregas (ibídem).

⁸⁶⁵ Preso del mal humor por no disponer del sueldo prometido, Vigilio Rabaglio manifiesta en noviembre de 1752 no contentarse con un salario inferior al asignado a los arquitectos y maestros mayores del rey, cuya habilidad considera equivalente a la suya (A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., p. 115, documento del 11 de noviembre 1752 y p. 116, documento del 10 de enero de 1753).

⁸⁶⁶ Ibídem, p. 115, doc. 13-XII-1752; T. LAVALLE-COBO URIBURU, *Isabel de Farnesio: la reina coleccionista*, op. cit., p. 198; M. T. RUIZ ALCÓN, *El palacio de Riofrío: su historia y construcción*, op. cit., pp. 20-21.

⁸⁶⁷ M. T. RUIZ ALCÓN, *El palacio de Riofrío: su historia y construcción*, op. cit., pp. 31-33.

el arquitecto conciernen a sus ayudantes, dos delineantes en lugar de uno⁸⁶⁸, y al personal empleado en la obra, donde considera oportuno aumentar de uno a cuatro el número de facultativos para supervisar la ejecución de los trabajos⁸⁶⁹.

Por lo que respecta a su sueldo, no acepta los 18.000 reales anuales asignados por la reina viuda en febrero de 1752, que equivalen aproximadamente a lo que le ha sido pagado por su trabajo a lo largo del año anterior⁸⁷⁰. Vigilio Rabaglio reivindica un salario anual equivalente a 35.000 reales, a todas luces desorbitado⁸⁷¹. Los 24.000 reales anuales que la reina viuda decide acordarle en última instancia son rechazados por el arquitecto, que muy probablemente da su situación por perdida y provoca su propio despido.

Vigilio Rabaglio ha entregado todos los planos de la construcción y su trabajo en la obra ya no es indispensable. El 10 de febrero de 1753 se le comunica que puede ausentarse cuando quiera de la fábrica, lo que equivale a declarar que, al cabo de diecisiete meses de permanencia en Riofrío, su trabajo como director de la construcción ha concluido⁸⁷². El último pago efectuado al arquitecto data del día siguiente a su destitución⁸⁷³.

El tiempo transcurrido entre la muerte del marqués Scotti y la salida de Vigilio Rabaglio de la obra ha sido el de un año exacto. Los planos del palacio dibujados por el arquitecto y entregados antes de marcharse fueron seguidos en la obra en los años sucesivos y copiados a gran escala para ser aplicados en la construcción⁸⁷⁴.

⁸⁶⁸ Vigilio Rabaglio propone como delineantes a dos muchachos que tiene trabajando a su cargo y que considera hábiles para esta tarea (M. T. RUIZ ALCÓN, *El palacio de Riofrío: su historia y construcción*, op. cit., pp. 29 y siguientes).

⁸⁶⁹ Los cuatro facultativos se encargarían de controlar la ejecución de los trabajos y el replanteamiento de las paredes construidas erróneamente, así como de verificar que los materiales que se reciban sean de buena calidad y correspondan a lo dispuesto en las memorias entregadas por el arquitecto (ibidem).

⁸⁷⁰ Ibidem, apéndice documental, documento sin fecha.

⁸⁷¹ T. LAVALLE-COBO URIBURU, *El mecenazgo de Isabel de Farnesio, Reina de España*, op. cit., tomo I, p. 424.

⁸⁷² AGP, exp. de Vigilio Rabaglio, c. 861/33.

⁸⁷³ El 11 de febrero de 1753 son pagados a Vigilio Rabaglio 16.605 reales y 4 maravedís que se le deben correspondientes al sueldo de 24.000 reales anuales que últimamente le habían sido propuestos (M. T. RUIZ ALCÓN, *El palacio de Riofrío: su historia y construcción*, op. cit., apéndice documental, documento sin fecha).

⁸⁷⁴ La construcción se prolongó unos diez años tras la marcha de Vigilio Rabaglio. En 1759, cuando su hijo Carlos III llegó a Madrid, Isabel de Farnesio perdió el interés en la obra. Ésta se interrumpió

El palacio de Riofrío ocupa hoy en día un espacio peculiar en el panorama arquitectónico cortesano de la época. De planta cuadrada con las esquinas apenas salientes, retoma una tipología tradicional en España⁸⁷⁵; no así su aspecto externo: las fachadas son lisas y enlucidas, coronadas por una balaustrada; las ventanas, dispuestas sobre tres pisos, determinan el espacio en sentido horizontal; al nivel del piso principal las ventanas presentan una alternancia de frontones curvos y triangulares y están antecedidas por balcones curvos con antepechos de hierro forjado poco salientes apoyados sobre ménsulas de granito; sobre cada una de ellas está esculpida una pequeña línea elipsoidal, como la que decora la puerta principal de la casa Rabaglio en Gandria.

3.5.- Notas bibliográficas

El palacio de Riofrío ha sido estudiado en lo referido a la historia de su construcción, a la participación de Vigilio Rabaglio en la obra, a la identificación de los dibujos relativos al monumento y a la cronología de éstos últimos. Las noticias repetidas a la hora de narrar la historia de la edificación han sido numerosas, mientras que otras han pasado desapercibidas. Los datos e informaciones de carácter variado que han quedado descolgados en los estudios publicados justifican su recomposición y análisis en lo respectivo a algunos aspectos de la participación del arquitecto.

Los planos referidos al edificio y conservados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fueron publicados en 1997 en el catálogo de la exposición dedicada a Vigilio y Pietro Rabaglio. Ascensión González Serrano, que firma uno de los estudios del catálogo, trata de refulón la intervención del arquitecto en Riofrío. La autora

bruscamente tras su muerte en julio de 1765. El palacio fue terminado a lo largo de los veinte años siguientes, cuando también fue cubierta el ala este de las construcciones auxiliares (ibídem, pp. 40-102; T. LAVALLE-COBO URIBURU, *El mecenazgo de Isabel de Farnesio, Reina de España*, op. cit., tomo I, p. 418).

⁸⁷⁵ Véase por ejemplo el testimonio de Norberto Caimo, que en septiembre de 1755 se refiere al palacio de Riofrío “que l’on bâtit avec une magnificence royale. On dit qu’il est destiné pour l’infant Don Louis. Il y a lieu de croire qu’on en a pris l’idée de celui où deumeroit souvent Philippe V, près de Saint-Ildefonso” (refiriéndose al palacio de Valsain) (*Voyage d’Espagne fait en l’année 1755: avec des Notes historiques, géographiques & critiques: et une Table raisonnée des Tableaux & autres Peintures de Madrid, de l’Escorial, de Saint-Ildefonso, &c., traduit de l’italien par le P. De Livoy*, op. cit., seconde partie, p. 59).

no menciona los planos del palacio, pero añade e interpreta unos documentos de archivo que conciernen a la actividad de Vigilio Rabaglio en la fábrica⁸⁷⁶.

Los trabajos anteriores a 1997 se habían centrado en la historia de la construcción del edificio. María Teresa Ruiz Alcón inauguró este tipo de estudios con la presentación en 1962 de una tesis doctoral y más tarde de dos estudios monográficos sobre el tema basados en la recopilación de numerosas noticias de archivo⁸⁷⁷.

A distancia de treinta años y también en una tesis doctoral, Teresa Lavallo-Cobo relata de nuevo la construcción del palacio pero centrándose en la intervención de Vigilio Rabaglio⁸⁷⁸; aunque no consulta el estudio de María Teresa Ruiz Alcón y utiliza los mismos fondos de archivo que aquella, entresaca de los documentos algunas noticias más sobre el tema. Las informaciones contenidas en su trabajo fundamentan el artículo sobre la edificación del edificio publicado un año después, en 1995, por Juan Francisco Hernando, autor también de un estudio sobre el Real Bosque de Riofrío⁸⁷⁹.

Las publicaciones posteriores a 1997 dejan de lado la historia de la construcción del palacio porque se centran en el estudio de los planos y en la figura de Vigilio Rabaglio como trazador de los mismos.

El catálogo de la exposición sobre Felipe V y el Real Sitio de La Granja de San Ildefonso, publicado en el año 2000, da a conocer las tres plantas del palacio de Riofrío conservadas en el archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Delfín Rodríguez Ruiz, comisario de la exposición, atribuye los planos a Vigilio Rabaglio e insiste en la idea del arquitecto como materializador de los planteamientos dictados por el marqués Scotti⁸⁸⁰.

⁸⁷⁶ A. GONZÁLEZ SERRANO, “El arquitecto Vigilio Rabaglio”, op. cit., pp. 99-103; A. BONET CORREA, “Vigilio Rabaglio: arquitecto de la reina viuda doña Isabel de Farnesio”, op. cit., pp. 29-31.

⁸⁷⁷ M. T. RUIZ ALCÓN, *El palacio de Riofrío: su historia y construcción*, op. cit.; de la misma autora: “El palacio de Riofrío”, op. cit.; “La escultura de Riofrío”, *Reales Sitios*, 5, 1965, pp. 57-65; Yves Bottineau se basa en los dos últimos estudios de la autora para resumir la historia del palacio (*L’art de Cour dans l’Espagne des Lumières*, op. cit., pp. 268-272).

⁸⁷⁸ LAVALLE-COBO URIBURU, *El mecenazgo de Isabel de Farnesio, Reina de España*, op. cit., tomo I, pp. 404-445. Las informaciones sobre la construcción del palacio fueron resumidas brevemente por la autora en dos estudios posteriores, dedicados a la reina Isabel de Farnesio y al infante cardenal Luis Antonio de Borbón: “La reina Isabel de Farnesio y su hijo el infante cardenal”, op. cit., pp. 73-76; *Isabel de Farnesio: la reina coleccionista*, op. cit., pp. 197-199.

⁸⁷⁹ J. F. HERNANDO CORDERO, “Historia de la construcción del Real Sitio de Riofrío”, op. cit.; del mismo autor: “El Real Bosque de Riofrío”, op. cit.

⁸⁸⁰ *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso*, op. cit., pp. 315-316.

En el año 2002, José Luis Sancho reflexiona sobre las características formales de los planos del edificio, así como sobre su analogía con el contenido de las críticas planteadas por el marqués Scotti al proyecto del Palacio Real de Madrid⁸⁸¹. El autor pone al día la cronología y la identificación de los planos con las distintas partes de la construcción, descartando la pieza RBG/P-42, atribuida erróneamente en 1997 a la capilla del palacio de Riofrío⁸⁸², y añadiendo a la serie el dibujo de ornamento RBG/O-107.

⁸⁸¹ J. L. SANCHO GASPAR, “El Palacio Real Nuevo, su decoración interior y su reflejo en Riofrío”, op. cit. La figura de Vigilio Rabaglio como trazador de las ideas de Scotti ya había sido introducida por el autor en 1995, en un estudio en el que también exponía la historia del Real Sitio de Riofrío y las características formales del palacio (*La arquitectura de los Sitios Reales*, op. cit., pp. 571-577).

⁸⁸² *Arquitecturas y ornamentos barrocos*, op. cit., p. 146.

4.- El Real Sitio de Aranjuez (Toledo)

La planta ASB, FR, n. 45, no fechada ni firmada, corresponde al proyecto de ordenación urbana del Real Sitio de Aranjuez. El dibujo es similar a un plano conservado en el Archivo General de Palacio (AGP, n. 1082) y trazado por Santiago Bonavia hacia el 27 de julio de 1750⁸⁸³.

El cotejo de ambas plantas revela analogías y diferencias entre ellas. Al igual que el plano AGP, n. 1082, el ASB, FR, n. 45 presenta la población, las calles, el palacio, los jardines y las obras realizadas en el sitio por Santiago Bonavia antes del mes de julio de 1750.

El pueblo ocupa los terrenos de la antigua dehesa en el sector oriental. La plaza de San Antonio, al este de la Casa de Oficios y de Caballeros y perpendicular al parterre, establece su límite con el palacio. La población se divide en dos partes diferenciadas, pero a la vez integradas entre ellas: el tridente, formado por las calles de la Reina, del Príncipe y de las Infantas; la retícula de calles ortogonales donde se proyectaron las casas particulares y los edificios públicos.

Los jardines y las huertas ocupan el sector occidental del sitio. Al igual que el plano AGP, n. 1082, el ASB, FR, n. 45 presenta los siguientes elementos: el Jardín de la Isla y las calles arboladas de la huertas del Picotajo; hacia el sur, en el lado opuesto del río, los demás terrenos de cultivo (el Jardín de la Reina, la Huerta de los Estanques, el Jardín de los Negros y la Huerta de la Primavera).

Las diferencias entre ambos planos son numerosas. La primera de ellas caracteriza el trazado del dibujo: la delineación monocroma a lápiz y a tinta del plano ASB, FR, n. 45 apenas deja entrever las demarcaciones del río Tajo y de sus puentes, dibujados en cambio con precisión en el proyecto AGP, n. 1082. Las variantes entre los dos planos se sitúan también en el espacio ocupado por la iglesia de San Antonio y en

⁸⁸³ El proyecto ha sido estudiado por José Luis Sancho Gaspar (*La arquitectura de los Sitios Reales*, op. cit., pp. 284-290; del mismo autor: *Guía de visita. El Real Sitio de Aranjuez*, Patrimonio Nacional, Madrid 1997) y Virginia Tovar Martín ("El arquitecto italiano Santiago Bonavía y el trazado de la ciudad de Aranjuez", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXVII, 1997, pp. 469-503, pp. 479-495); véanse también: A. BONET CORREA, "El Real Sitio y Villa de Aranjuez en el siglo XVIII: arquitectura y urbanismo", en *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Bonet Correa, Madrid 1987, pp. 17-31; R. M. ARIZA CHICHARRO, "La transformación de Aranjuez a mediados del siglo XVIII de la mano de Santiago Bonavía", en AA.VV., *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, op. cit., pp. 142-149, pp. 147-148; en el mismo estudio, cfr. A. ANGUIANO DE MIGUEL, "Intervenciones y transformaciones urbanísticas en Aranjuez: reinado de Fernando VI", pp. 44-50; V. TOVAR MARTÍN, "Santiago Bonavía en la obra del palacio real de Aranjuez", *Academia*, 85, segundo semestre 1997, pp. 211-243; J. L. SANCHO GASPAS, J. M. ATIENZA, "Cartografía histórica de Aranjuez. Cinco siglos de ordenación del territorio", *Riada*, 3, 1991, pp. 34-35.

las alineaciones de las calles arboladas del sitio. Respecto al plano AGP, n. 1082, el ASB, FR, n. 45 no presenta ni la planta de la iglesia, ni la de los dos pórticos que derivan de los laterales del atrio cuadrado ubicado a la entrada de la misma⁸⁸⁴. Una de las novedades urbanísticas proyectadas por Santiago Bonavia en 1750 y reflejada en ambos dibujos, fue la de desdoblar el camino de Andalucía en dos vías situadas a los costados de la iglesia de San Antonio. Las prolongaciones en el ángulo sureste de éstas dos últimas calles, así como su unión con las que bordean las huertas en el sector occidental sitio, son una aportación inédita del plano ASB, FR, n. 45.

Entre los años 1749 y 1750, Santiago Bonavia y Vigilio Rabaglio colaboran en la obra de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Madrid. Los contactos entre ambos arquitectos son frecuentes. Uno de ellos tiene lugar en junio de 1749 en Aranjuez, donde el segundo entrega al primero unos documentos referidos a la construcción del templo⁸⁸⁵. Un año más tarde, en agosto de 1750, Santiago Bonavia solicita la colaboración de varios amigos para trazar a limpio los planos del sitio a partir de los borradores que tiene hechos⁸⁸⁶. La intervención de Vigilio Rabaglio en la obra en esta fecha es probable y explica la existencia de la planta ASB, FR, n. 45 en el fondo Rabaglio.

⁸⁸⁴ Las dos propuestas recta y curva proyectadas por Santiago Bonavia para los pórticos laterales de la iglesia de San Antonio están dibujadas en el plano AGP, n. 1082; el plano ASB, FR, n. 45 sugiere en cambio la variante curva del pórtico, que se adivina en la alineación de los árboles dibujados en el testero de la plaza. La planta de la Ballestería, que sería demolida para configurar la nueva plaza de San Antonio, no está trazada en el plano ASB, FR, n. 45.

⁸⁸⁵ ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1 A, documento del 14 de junio 1749.

⁸⁸⁶ El 15 de agosto de 1750, Santiago Bonavia afirma su intención de trasladarse al Buen Retiro “con ánimo de repartir a varios amigos los borradores para sacar las copias precisas y no perder tiempo” (V. TOVAR MARTÍN, “El arquitecto italiano Santiago Bonavía y el trazado de la ciudad de Aranjuez”, op. cit., p. 483).

5.- La catedral de los santos Julián y María de Cuenca: los estucos de la capilla mayor

La catedral de los santos María y Julián de Cuenca, de origen gótico-normando, se remonta al siglo XIII; el ábside, rodeado por un doble deambulatorio, data de 1448. La capilla mayor está separada de la nave por una alta verja renacentista. En torno a 1750 los canónigos de la catedral deciden reestructurar el ábside y el presbiterio y confían el proyecto a Ventura Rodríguez, que en el mes de octubre de 1752 presenta una propuesta que será realizada en dos tiempos: la primera fase concierne al ábside, con la nueva capilla dedicada a San Julián, patrono de la ciudad, y el altar mayor (1753-1759); la segunda concierne a la decoración del presbiterio y de la bóveda (1759-1760).

En junio de 1753, Gabriel Eugenio González y Pedro Ignacio Inchaurrendiaga, arquitectos aparejadores de la obra del Palacio Real de Madrid⁸⁸⁷, firman un contrato para construir la capilla de San Julián; ésta última, adosada a la pared posterior del altar mayor, comunica con el presbiterio mediante un óculo (el transparente), que consiente ver la reliquia del santo conservada bajo el altar mayor. Las decoraciones en bronce dorado y la verja, posteriores a 1754, son obra de los doradores Pedro Verda, Pedro Martinengo y Pedro Lázaro⁸⁸⁸. Francisco Vergara Bartual, escultor de Valencia residente en Roma, se obliga a realizar los relieves y estatuas⁸⁸⁹.

En 1756, cuando la capilla de San Julián está concluida, se empieza a trabajar en el altar mayor; los maestros que intervienen son los mismos que han trabajado anteriormente: Gabriel Eugenio González y Pedro Ignacio Inchaurrendiaga construyen el nuevo altar de jaspe, cuyos elementos de bronce dorado son realizados por Pietro Martinengo, Pedro Lázaro y Pietro Verda⁸⁹⁰. Las esculturas y relieves del altar mayor se

⁸⁸⁷ F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., pp. 125 y 126.

⁸⁸⁸ Los tres maestros habían decorado en 1752 el retablo mayor de la iglesia de las Salesas Reales de Madrid, donde en 1759 esculpirán los capiteles de bronce de la capilla del Palacio Real (ibidem, p. 161; M. L. TÁRRAGA BALDÓ, *Giovan Domenico Olivieri*, op. cit., tomo III, p. 460).

⁸⁸⁹ Francisco Vergara y Bartual gana la ejecución de la obra frente a una contrapropuesta de Felipe de Castro. Las esculturas de la capilla de San Julián (tres relieves con escenas de la vida del santo y tres estatuas de la Fe, la Esperanza y la Caridad) llegan a Cuenca a mediados de mayo de 1760 (J. URREA FERNÁNDEZ, *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*, Fundación de apoyo a la historia del Arte Hispánico, Madrid 2006, pp. 240-256; J. L. BARRIO MOYA, “El escultor valenciano Francisco Vergara y Bartual y sus obras en la catedral de Cuenca”, *Archivo Español de Arte*, 1988, pp. 106-115; del mismo autor: “El escultor Felipe de Castro y su frustrada intervención en la capilla de San Julián de Cuenca”, *Academia*, 73, segundo semestre 1991, pp. 349-362).

⁸⁹⁰ J. L. BARRIO MOYA, “Las obras de don Ventura Rodríguez en Cuenca”, en *El arquitecto Don Ventura Rodríguez*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Fernández Alba, Madrid 1983, pp. 259-271;

encargan en cambio en Génova y serán esculpidos por Pasquale Bocciardi. El retablo con la natividad de la Virgen está enmarcado entre dos pares de columnas corintias entre las que se encuentran las estatuas de San Joaquín y Santa Ana. El bajorrelieve central del retablo está coronado por una escultura de la paloma del Espíritu Santo y un frontón que enmarca la representación de Dios envuelto en un haz de rayos.

La segunda fase de los trabajos comienza en marzo de 1759 y es mucho más limitada en el tiempo porque concierne sólo a la decoración de los estucos de las paredes y de la bóveda del presbiterio. En esta fecha Juan Dimas Castellano, oficial mayor de la catedral, escribe a Pietro Rabaglio invitándolo a presentar postura para realizar la decoración⁸⁹¹. Pedro Verda, uno de los autores de los bronce de la capilla, presenta una contrapropuesta que es desechada⁸⁹². Antes del día 20 de marzo de 1759, Pietro Rabaglio se asocia en Madrid con un compañero estucador, Giovan Battista Cremona⁸⁹³. Ambos, “maestros arquitectos y profesores del arte del estuco y adornos”⁸⁹⁴, trabajan a las órdenes de Giovan Maria Andreoli en la decoración del Palacio Real de Madrid⁸⁹⁵. El día 24 de marzo siguiente están en Cuenca, donde toman apuntes y medidas de los planos de Ventura Rodríguez; los costes por su desplazamiento son

del mismo autor: “Ventura Rodríguez y sus obras en Cuenca. Nuevas aportaciones”, en *Estudios sobre Ventura Rodríguez*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1985, pp. 147-199; “Las obras de Ventura Rodríguez en Cuenca”, *Cuenca*, 19-20, 1982.

⁸⁹¹ ACC, Fábrica, Obras, leg. 167, documento del 20 de marzo de 1759. Juan Dimas Castellano representa a los dos canónigos comisionados en esta fecha por el cabildo catedralicio para la obra de estucos, Norberto Michelena y Virto y Alfonso de la Fuente y Cereceda (ACC, Fábrica, Obras, leg. 167, documento del 10 de abril de 1759; J. L. BARRIO MOYA, *Arquitectura barroca en Cuenca*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1991, p. 554). Para los documentos referidos a la obra de estucos del presbiterio de la catedral de Cuenca, cfr. F. A. CHACÓN GÓMEZ-MONEDERO, G. PALOMO FERNÁNDEZ, *Inventario de la sección “Fábrica” del Archivo de la Catedral de Cuenca*, Obispado de Cuenca y Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca 2002, p. 136.

⁸⁹² La contrapropuesta es enviada por Pedro Verda a finales de marzo de 1759 mediante unas muestras de escayola, “por si gustaba [al cabildo] de mezclar en dicha obra de esta materia” (ACC, Fábrica, Obras, documento del 27 de marzo de 1759; J. L. BARRIO MOYA, *Arquitectura barroca en Cuenca*, op. cit., p. 55). Según los documentos, la forma de trabajar de este decorador era conocida en Madrid como poco honrada, tanto a la hora de conseguir las contratas, como a la de realizar el trabajo (ACC, Fábrica, Obras, leg. 167, documentos del 10 y 13 de abril de 1759).

⁸⁹³ ACC, Fábrica, Obras, leg. 167, documento del 20 de marzo de 1759.

⁸⁹⁴ J. L. BARRIO MOYA, “Ventura Rodríguez y sus obras en Cuenca. Nuevas aportaciones”, op. cit., p. 194.

⁸⁹⁵ *Id.*, *Arquitectura barroca en Cuenca*, op. cit., pp. 554-555; I. AZCÁRATE LUXÁN, “Dibujos de Ventura Rodríguez para la catedral de Cuenca en la colección Rabaglio”, *Academia*, 88, primer semestre 1999, pp. 57-64, p. 60.

recompensados por el cabildo catedralicio. Cuatro días después, los estucadores entregan un borrador de la escritura, en el que se comprometen a realizar la obra por 110.000 reales⁸⁹⁶.

En su propuesta, Pietro Rabaglio y Giovan Battista Cremona se obligan a seguir las indicaciones proyectuales de Ventura Rodríguez, a decorar los elementos arquitectónicos (molduras, fajas, lunetos e impostas de ventanas) y a esculpir los adornos de talla, tanto en la bóveda, como en las paredes laterales: florones, cordones tallados con hojas de laurel, decoraciones de los lunetos, cabezas de querubines, un tondo con el monograma de la Virgen inscrito y sostenido por dos angelotes en el luneto mayor⁸⁹⁷. En las dos paredes laterales, hasta la altura de la cornisa principal, se trata en cambio de realizar cuatro grandes recuadros rectangulares con escenas de la vida de la Virgen coronados por un óvalo o un tondo con la representación de un evangelista. En total se trata de ocho bajorrelieves de estuco enmarcados por molduras doradas de los que los estucadores se obligan a entregar dibujos y modelos adecuados al gusto de los comitentes⁸⁹⁸.

La propuesta con las condiciones de ejecución es enviada a Cuenca por Pietro Rabaglio y Giovan Battista Cremona junto a dos muestras de material, una de estuco blanco con algo de dorado, especialmente recomendada por los estucadores para la ejecución de la obra⁸⁹⁹, y la otra de escayola, más cara de ejecutar⁹⁰⁰. En mayo de 1759, Ventura Rodríguez reaparece en la escena y propone modificar el proyecto previsto para las paredes laterales del presbiterio mediante el aumento del zócalo de jaspe y

⁸⁹⁶ ACC, Fábrica, Obras, leg. 167, documentos del 27 y 28 de marzo de 1759.

⁸⁹⁷ ACC, Fábrica, Obras, leg. 167, documento del 28 de marzo de 1759.

⁸⁹⁸ La sexta condición de la escritura apunta que “los quatro evangelistas de vajo relieve en los quadros, que son dos óbalos y dos circulares, como también los bajos relieves de los quatro quadros grandes con la historia de la Virgen, de estas ocho piezas se hará sus dibujos y modelos a gusto de los señores [deán y cabildo], con el movimiento que demuestran los diseños [de Ventura Rodríguez]” (ACC, Fábrica, Obras, leg. 167, documentos del 28 de marzo y 10 de abril de 1759).

⁸⁹⁹ El estuco blanco y dorado es el material que había sido previsto en 1752 por Ventura Rodríguez para las decoraciones (J. L. BARRIO MOYA, *Arquitectura barroca en Cuenca*, op. cit., pp. 555-556).

⁹⁰⁰ Aunque envía las dos muestras, Pietro Rabaglio considera que la de escayola “no viene al caso en semexante obra, si sólo la blanca, en la que podrán ver lo bien que acompaña el oro y cómo asienta sobre dicho estuque, pues quasi se equivoca con otro brunido de cualquier otra especie” (ACC, Fábrica, Obras, leg. 167, documento del 28 de marzo de 1759).

sustituyendo los bajorrelieves de estuco por pinturas para “su maior permanencia”⁹⁰¹. Con esta propuesta el arquitecto querrá seguramente promover la intervención en la obra de su amigo y pintor Antonio González Velázquez, activo en Cuenca en la época. La cuestión se resuelve por el parecer expresado a petición de los canónigos por el decorador Giovan Maria Andreoli, que se declara favorable a los relieves de estuco blanco y dorado porque harán resaltar el altar mayor⁹⁰². A principios de abril de 1759, Pietro Rabaglio y Giovan Battista Cremona rebajan en cuatro mil reales el precio inicialmente presupuestado, ofreciendo realizar el trabajo con las mismas cláusulas y por 106.000 reales⁹⁰³; el precio final fijado equivale a 100.000 reales⁹⁰⁴.

El 16 de junio de 1759, los dos estucadores firman en Cuenca la contrata ante el escribano Juan Antonio Rodríguez Honrubia⁹⁰⁵; los canónigos que representan al cabildo son Norberto Michelena y Virto y Manuel del Valle⁹⁰⁶, que sustituye a Alfonso de la Fuente y Cereceda. Las catorce condiciones a las que se obligan Pietro Rabaglio y Giovan Battista Cremona se ciñen a las estipuladas en el borrador de la escritura por ellos entregado un mes y medio antes, aunque con un añadido: los dos estucadores se reservan el derecho de modificar las decoraciones proyectadas con el previo consentimiento de los comitentes.

Por lo que concierne a los materiales, la iglesia se empeña a proporcionar la madera, mientras que el resto de los materiales, como la arena (“escojida de la más blanca para hazer el estuque y otras mezclas según porta el arte”⁹⁰⁷), las herramientas y la mano de obra están a cargo de los estucadores. El dorado de los estucos no está contemplado entre las cláusulas del contrato; de hecho, los dos maestros se empeñan a

⁹⁰¹ J. L. BARRIO MOYA, *Arquitectura barroca en Cuenca*, op. cit., pp. 556-557.

⁹⁰² *Ibidem*.

⁹⁰³ ACC, Fábrica, Obras, leg. 167, documento del 10 de abril de 1759.

⁹⁰⁴ J. L. BARRIO MOYA, *Arquitectura barroca en Cuenca*, op. cit., pp. 556-557.

⁹⁰⁵ El documento, transcrito por José Luis Barrio Moya (“Ventura Rodríguez y sus obras en Cuenca. Nuevas aportaciones”, op. cit., pp. 193-198), se encuentra actualmente en: AHPC, sección notarial, prot. 1444, fols. 45-53.

⁹⁰⁶ Manuel del Valle es obrero superintendente de las rentas de la fábrica catedralicia (AHPC, sección notarial, prot. 1444, documento del 16 de junio de 1759).

⁹⁰⁷ ACC, Fábrica, Obras, leg. 167, documento del 28 de marzo de 1759.

presentar sucesivamente un dibujo con las partes a dorar y el coste del presupuesto de ejecución⁹⁰⁸.

Los trabajos en el presbiterio, sobre cuyo desarrollo no se conservan noticias, se concluyen a principios de 1760. En el transcurso de los nueve meses anteriores el cabildo abona a los estucadores 100.000 reales en tres pagos establecidos que coinciden con las fases de realización del trabajo decorativo: la bóveda hasta la altura de la cornisa principal; las paredes laterales, incluidos los bajorrelieves rectangulares, circulares y ovalados; el tramo comprendido entre los bajorrelieves de estuco y el zócalo.

El reconocimiento de los trabajos se realiza en el mes de febrero de 1760; algunos días después la capilla de San Julián y el nuevo presbiterio son solemnemente inaugurados⁹⁰⁹.

* * *

Los dibujos del fondo Rabaglio que ilustran el trabajo realizado por Pietro Rabaglio y Giovan Battista Cremona en Cuenca son veinte; catorce se conservan en el gabinete de dibujos de la Real Academia de San Fernando de Madrid (RBG/B-31 hasta B-37 y B-43 hasta B-49) y fueron identificados por Isabel Azcárate Luxán en 1999⁹¹⁰. La estudiosa atribuye los tres dibujos RBG/B-35 hasta B-37, correspondientes a la planta, al alzado y al corte interior de la capilla mayor, a la mano de Ventura Rodríguez. Como prueba de la atribución, Azcárate recurre a los planos firmados y datados por Ventura Rodríguez en 1752 que se conservan en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid⁹¹¹. Estos planos, que conciernen al presbiterio con el altar mayor y la capilla de

⁹⁰⁸ El grueso de la talla y de los bajorrelieves se forma con una pasta de cal de la más exquisita, arena de grano menudo y yeso pasada por cedazo. La segunda mano se da con una masa blanca, que es la que se llama propiamente estuco, compuesta por cal pasada por un cedazo más fino y polvos de yeso crudo. El estuco sirve para perfeccionar los adornos y los bajorrelieves de la escultura, así como para guarnecer la arquitectura (molduras, derrames de ventanas, pilastras). Los últimos retoques consisten en pintar con tintas claras “los parajes más convenientes con acuerdo al objeto principal del retablo”, así como en dorar algunas partes del ornato para “más puntual acompañamiento de tan suntuosa obra” (ibídem).

⁹⁰⁹ J. L. BARRIO MOYA, *Arquitectura barroca en Cuenca*, op. cit., pp. 558-560.

⁹¹⁰ I. AZCÁRATE LUXÁN, “Dibujos de Ventura Rodríguez para la catedral de Cuenca en la colección Rabaglio”, op. cit.

⁹¹¹ Ibídem, p. 60; J. L. BARRIO MOYA, “Las obras de don Ventura Rodríguez en Cuenca. Nuevas aportaciones”, op. cit.

San Julián, además de la estructura arquitectónica, representan detalladamente la ornamentación de cada una de las partes del proyecto. Ahora bien, los tres dibujos del fondo Rabaglio son un calco de los diseños de Ventura Rodríguez, pero de éstos revelan únicamente el ornato y con ligeras variantes, mientras que el elemento arquitectónico es un mero soporte. Todo esto no conduce necesariamente a atribuir los dibujos del fondo Rabaglio al arquitecto madrileño. En efecto, remitiéndonos a la documentación de archivo se llega a una conclusión distinta y más verosímil. Los elementos a considerar son los siguientes: Pietro Rabaglio y Giovan Battista Cremona se trasladaron a Cuenca para tomar apuntes y medidas de los planos de Ventura Rodríguez⁹¹²; se comprometieron a seguirlos en todo pero se reservaron un margen de libertad por lo que concierne a los bajorrelieves de estuco. La conclusión más plausible es por lo tanto la siguiente: los dos estucadores, que debían realizar los estucos, estudiaron en Cuenca el proyecto de Ventura Rodríguez, del que realizaron un calco considerando sólo la parte que a ellos les interesaba, es decir, la decoración; los tres dibujos del fondo Rabaglio (RBG/B-35 hasta B-37) reflejan esas características y sirvieron probablemente a los dos estucadores como modelo para calcular el presupuesto y desarrollar el proyecto. En este sentido se deben también interpretar y datar en los meses de mayo-junio 1759 los siete otros bocetos para los bajorrelieves rectangulares y tondos conservados en Madrid (RBG/B-43 hasta B-49) y los dos proyectos inéditos de Bellinzona (ASB, FR, nn. 85 y 86). Los herederos Rabaglio conservan otros cuatro dibujos (microfilmados con la signatura FAM, n. 5) relacionados con el proyecto de los estucos de la catedral de Cuenca; dos de ellos están firmados por los canónigos Norberto Michelena Virto (FAM, n. 5.3) y Manuel de Valle (FAM, n. 5.2), los mismos que firmaron el contrato para los estucos estipulado con Pietro Rabaglio y Giovan Battista Cremona.

Los dibujos del fondo Rabaglio ilustran también el estudio y la elaboración por parte de los estucadores tanto del programa iconográfico mariano que rodea al bajorrelieve central de mármol con la natividad de la Virgen, como la ornamentación general del presbiterio. Por lo demás, la iconografía está en línea con la tradición. Tres temas aparecen representados en dos ejemplares (la visitación: RBG/B-34 y B-49; la presentación al templo: RBG/B-31 y B-47; la coronación: RBG/B-33 y B-48). La anunciación en cambio está representada una sola vez (RBG/B-32), mientras que la natividad de la Virgen no aparece porque no debía de ser realizada. El mismo discurso

⁹¹² J. L. BARRIO MOYA, *Arquitectura barroca en Cuenca*, op. cit., pp. 554-555.

vale para los evangelistas. De san Juan hay tres dibujos: RBG/B-33 y B-46; ASB, FR, n. 86. Los otros evangelistas están representados dos veces (san Lucas: RBG/B-32 y B-43; san Mateo: RBG/B-34 y B-44; san Marcos: RBG/B-31 y B-45). El tondo sostenido por dos ángeles previsto para el luneto de la bóveda está representado en un único dibujo (ASB, FR, n. 85). El monograma de la Virgen que ocupará el espacio enmarcado en el tondo no figura entre los dibujos del fondo Rabaglio. Para ser exhaustivos, se debe tener en cuenta el estarcido RBG/E-5, que representa un monograma de la Virgen, pero distinto y enmarcado en un semicírculo. Por otro lado, el florón de la bóveda del presbiterio de la catedral es similar al dibujo RBG/O-73.

Los estucos realizados por Pietro Rabaglio y Giovan Battista Cremona en el presbiterio de la catedral de Cuenca se conservan *in situ*. Cotejando la decoración conservada con el material gráfico del fondo Rabaglio se observa que ningún dibujo corresponde a la letra con la obra realizada, aunque la ornamentación en su conjunto se puede relacionar sin dificultad con la propuesta gráfica. Las molduras decoradas con lazos y elementos vegetales que encierran a los bajorrelieves de estuco rectangulares, ovalados y tondos conservan el dorado original. Los estucos blancos en cambio han perdido su lucidez porque fueron recubiertos con una lechada de cal y arena durante las últimas obras de manutención⁹¹³.

⁹¹³ I. AZCÁRATE LUXÁN, “Dibujos de Ventura Rodríguez para la catedral de Cuenca en la colección Rabaglio”, op. cit., p. 53.

IV. PLANOS IDENTIFICADOS CON EDIFICIOS RELIGIOSOS O CIVILES SITUADOS EN EL EXTRANJERO

1.- La iglesia de la Cartuja de Pavía

El alzado ASB, FR, n. 1, firmado por Vigilio Rabaglio en 1735, representa la fachada principal de la iglesia de la Cartuja de Pavía. El dibujo presenta las características de un ejercicio de estilo. En 1735 Vigilio Rabaglio tiene 24 años y ha terminado su aprendizaje. Se sabe que en esta época trabaja en la Cartuja de Pavía y en Milán; en sus desplazamientos lo acompaña su hermano Pietro en calidad de mozo.

La fachada actual de la iglesia de la Cartuja de Pavía, erigida en mármol entre finales del siglo XV y mediados del siglo siguiente, presenta dos cuerpos superpuestos, separados por una cornisa con una arquería formada por arcos de medio punto similar a la de las iglesias románicas lombardas⁹¹⁴. El cuerpo superior, también coronado por una arquería y carente de ornamentación, es más estrecho que el inferior y quedó inconcluido. La cornisa del cuerpo inferior está decorada con dos campanarios angulares y dos elementos decorativos junto al cuerpo superior de la fachada. Cuatro pináculos coronan tanto los campanarios, cuanto los elementos decorativos.

El dibujo ASB, FR, n. 1 representa fielmente la fachada del monumento densamente decorada, pero añade un elemento de peso, porque el cuerpo superior aparece coronado en el centro por un frontón triangular con volutas laterales, una solución que no figura en el edificio construido.

⁹¹⁴ Cfr. la guía *La Certosa di Pavia* (Monaci Cistercensi della Certosa di Pavia, s.l., s.f.); G. ROMANO, *Guida ai monumenti di Pavia ed alla sua Certosa*, Pavia 1987.

2.- El plano RBG/P-58: el *grotto* (bodega) de los Rabaglio en Gandria

Los *grotti di Gandria* siguen siendo aprovechados durante la época estival para pasar el día. Están ubicados enfrente del pueblo de Gandria, al otro lado del lago de Lugano, en un territorio denominado Caprino, donde en tiempos pasados las familias del pueblo tenían cultivos y había dehesas para el ganado. Se trata de edificios tradicionales constituidos por una planta baja que sirve de fresquera para la conservación de quesos y vino, tal como se observa en los barriles dibujados en el plano. El frescor y la humedad están garantizados por la posición del *grotto*, adosado a la montaña, así como por el aprovechamiento de particulares corrientes de aire⁹¹⁵.

El plano RBG/P-58 representa un edificio con una doble escalera externa, situada sobre un vano para guardar los utensilios, que comunica con otra escalera que lleva al piso superior, constituido por un local donde la gente podía encontrar cobijo pero no pernoctaba. Estos edificios eran habitualmente de piedra rústica o enfoscada. En el alzado representado en el plano llama la atención el revestimiento con sillares de piedra cortados y dispuestos con esmerada regularidad.

⁹¹⁵ S. SUGRANYES, “Vigilio Rabaglio, un architetto del Ticino”, op. cit., p. 55; R. SCHINZ, *Descrizione della Svizzera italiana*, op. cit., p. 185.

3.- El plano ASB, FR, n. 56: el proyecto para la muela de la almazara de Gandria

El plano ASB, FR, n. 56 corresponde al proyecto para realizar la almazara de Gandria, un molino movido mediante tracción animal con el que se trituraban las aceitunas y se producía aceite. Hoy se conserva todavía la muela original de granito del molino (en la casa denominada “La Filanda”, propiedad de la parroquia de Gandria), cuyas medidas corresponden a las del proyecto dibujado.

V.- PLANOS DE EDIFICIOS NO IDENTIFICADOS

1.- El proyecto de arquitectura de Ferdinando Reyff

Los planos ASB, FR, nn. 2, 3 y 4 están relacionados con el proyecto de iglesia dibujado por Ferdinando Reyff y presentado al concurso de arquitectura convocado por la Academia de San Lucas de Roma en 1704, donde obtuvo el tercer primer premio de segunda clase. El proyecto original, firmado y fechado, se conserva en la academia romana y comprende una planta, un alzado de la fachada principal y un corte interior del edificio⁹¹⁶. La fachada de la iglesia propuesta por Reyff retoma una tipología difundida en aquellos años, por ejemplo por Filippo Juvarra⁹¹⁷, y que seguirá desarrollándose al cabo de más de medio siglo⁹¹⁸.

Los planos ASB, FR, nn. 2, 3 y 4 no están fechados ni firmados; los dibujos nn. 2 y 4 presentan unas medidas similares a las del proyecto original, mientras que el plano n. 3 es más pequeño. Los proyectos representan la planta (ASB, FR, n. 2) y el alzado de la fachada principal de la iglesia (ASB, FR, nn. 3 y 4). Respecto a los planos originales conservados en Roma, los dibujos del fondo Rabaglio presentan las siguientes diferencias: la imponente cúpula no está representada, el cuerpo inferior y los campanarios laterales de la fachada retoman sólo las líneas generales del proyecto (ASB, FR, n. 3); el frontón que corona la fachada y la moldura sobre la portada son distintos (ASB, FR, nn. 3 y 4). En el plano ASB, FR, n. 4, el cuerpo central presenta un ventanal rectangular delimitado por un frontón, cuya altura alcanza a la de los campanarios. En la planta (ASB, FR, n. 2) no aparecen las gradas de acceso al edificio.

La planta de la iglesia está organizada en torno a una cúpula elíptica situada sobre la nave, apoyada sobre ocho pilares que delimitan seis capillas laterales muy profundas. El altar mayor, al fondo del presbiterio, está flanqueado por dos sacristías.

⁹¹⁶ G. PFULG, “Ferdinando Reyff (1690-1750), sculpteur et architecte romain, bourgeois de Fribourg. Sa formation à l’Académie Sain-Luc”, op. cit.

⁹¹⁷ Véase el proyecto para una iglesia de Nápoles de 1706, en *Filippo Juvarra (1678-1736). De Mesina al Palacio Real de Madrid*, op. cit., p. 353.

⁹¹⁸ Véanse por ejemplo los proyectos de iglesia dibujados por Ventura Rodríguez en torno a 1745 y conservados en la Biblioteca Nacional, cfr. *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII*, op. cit., pp. 120-121, fichas a cargo de D. Rodríguez Ruiz.

En los alzados (ASB, FR, nn. 3 y 4) la fachada cóncavo-convexa está delimitada por dos campanarios angulares; el cuerpo central saliente está rematado por un alto frontón decorado, apenas esbozado en el plano ASB, FR, n. 3. La fachada está dividida horizontalmente por un entablamento prominente; la parte inferior del edificio presenta un alto basamento sobre el que se apoyan tres grupos de columnas corintias pareadas dispuestas simétricamente a los lados de la portada.

En el plano ASB, FR, n. 4 el entablamento está decorado con ocho estatuas de personajes mitrados y relieves en los intercolumnios: la portada está flanqueada por ángeles que rigen las insignias papales (tiara con ínfulas y llaves) y episcopales (mitra y báculo); una corona decorada con palmas decora los extremos. El frontón superior presenta una moldura curva rematada por una cornisa mixtilínea, en cuyo centro están representados dos ángeles con la insignia papal.

Los planos ASB, FR, nn. 2 y 4 están relacionados con el proyecto RBG/P-63, en el que el campanario está rematado por una cruz papal.

CONCLUSIONES

Este estudio se presenta al cabo de un largo período de investigación iniciado en 1997. En esa fecha la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid dio a conocer a través de una exposición titulada *Arquitecturas y ornamentos barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano en el siglo XVIII en Madrid* el conjunto de documentos y dibujos Rabaglio adquiridos en el mercado anticuario suizo. La misma exposición se presentó al año siguiente en la Pinacoteca Züst de Rancate, en el cantón Ticino (Suiza), la región de donde es originaria la familia Rabaglio. De hecho, el importante material conservado en Madrid, compuesto por cuatrocientos sesenta planos de arquitectura, dibujos de ornamentos, bocetos, estarcidos, academias y documentos manuscritos, proviene del pequeño pueblo de Gandria, próximo a la ciudad de Lugano, a orillas del Lago Ceresio compartido por Suiza e Italia. En Gandria nacieron y vivieron la mayor parte de su vida los primeros detentores de este material, los hermanos Vigilio (1711-1800) y Pietro Rabaglio (1721-1799), el primero arquitecto y constructor y el segundo estucador, que trabajaron en Madrid y sus alrededores entre 1737 y 1760; dominando la orilla del lago se encuentra la casa señorial que perteneció a los Rabaglio, cuyo origen se remonta a 1605 y que fue reformada a mediados del siglo XVIII; la casa perteneció a la familia Rabaglio hasta su venta en 1960.

Mi primera aproximación a la documentación del fondo conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando tuvo lugar con motivo del catálogo de la citada exposición; a instancias del prof. Antonio Bonet Correa, conocedor de mi ascendencia suiza y en particular tesinesa por línea materna, encuadré las figuras de Vigilio y Pietro Rabaglio en su tierra de origen y tracé la biografía de ambos antes y después de su estancia en España⁹¹⁹; el catálogo del fondo depositado en Madrid incluido en dicha publicación fue realizado por Isabel Azcárate Luxán. En la versión italiana del catálogo⁹²⁰ amplié la información biográfica sobre los dos hermanos en base a las noticias proporcionadas por una memoria redactada por Pietro Rabaglio sobre el período comprendido entre los años 1743 y 1780, conocida hoy sólo a través de un

⁹¹⁹ S. Sugranyes, “Vigilio Rabaglio, un arquitecto del Ticino”, en *Arquitecturas y ornamentos barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Bonet Correa, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1997.

⁹²⁰ S. Sugranyes, “Vigilio e Pietro Rabaglio di Gandria”, en *Arquitecturas y ornamentos barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid*, op. cit., en la sección en lengua italiana del catálogo con los artículos que acompañan al inventario de los dibujos, pp. XV-XXVI.

resumen publicado en 1922 por A. Saager⁹²¹, una fuente que se debe tomar en cuenta ya que buena parte de las informaciones que contiene han podido ser corroboradas con documentos de archivo.

El centro de mi investigación lo constituyeron desde un principio los dibujos del fondo Rabaglio; paulatinamente fueron emergiendo las biografías de Vigilio y Pietro a medida que se iba avanzando en el estudio del material gráfico conservado. Mi primer trabajo se centró en la fábrica de la iglesia de los santos Justo y Pastor de Madrid, hoy basílica pontificia de san Miguel, construida por Vigilio Rabaglio entre 1739 y 1751. Esta edificación, de la que se conservan catorce dibujos en el fondo Rabaglio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y sobre la que localicé abundante documentación en el Archivo Diocesano de Toledo, constituyó el tema de mi tesina, presentada en el Departamento de Arte II (Moderno) de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense en 1999 y parcialmente publicada en dos artículos⁹²². Paralelamente conseguí una beca predoctoral otorgada por el Ministerio de Educación y Cultura en el marco del programa sectorial de formación del profesorado universitario y personal investigador, cuya vigencia disfruté entre los años 1999 y 2003.

El estudio en torno a los dibujos y, por consiguiente, en torno a los Rabaglio, me llevó a focalizar la atención en los comitentes de las obras en las que trabajaron, principalmente al servicio de la familia real. Al proyecto de edificación de la nueva dinastía puede uno aproximarse a través de mediadores o intermediarios, en nuestro caso a través del marqués Annibale Scotti de Castelbosco y Mamago. Este gentilhomme polifacético, originario de Piacenza y hombre de confianza y consejero artístico de Isabel de Farnesio, fue el principal protector y promotor de trabajo de Vigilio Rabaglio en España. En la bibliografía se le retrata a veces de forma negativa, como hombre honesto pero incapaz y empleado por la soberana únicamente por ser su coterráneo; sus incursiones en materia artística le valen en algunos estudios las calificaciones de intrigante e incompetente. Sin embargo, la personalidad del marqués Scotti que emerge en los documentos relacionados con un profesional de la construcción como fue Vigilio Rabaglio es la de un hombre curioso y audaz, que inspira cierta simpatía. Al tratarse de una personalidad fundamental para entender el trabajo de Vigilio Rabaglio en España,

⁹²¹ A. Saager, "Ein berühmtes tessiner künstlerbrüderpaar", *Tessiner Blätter-Rivista Ticinese*, 1922, pp. 116-120, 125-126.

⁹²² S. Sugranyes, "El proyecto de Santiago Bonavia y la construcción de la iglesia de San Justo y Pastor de Madrid (1739-1754)", *Madrid revista de arte, geografía e historia*, núm. 3, 2000, pp. 529-566; id., "El proyecto de Santiago Bonavia y la construcción de la iglesia de San Justo y Pastor de Madrid (1739-1754). Apéndice documental", *Madrid revista de arte, geografía e historia*, núm. 4, 2001, pp. 279-313.

transcurrí una estancia de un mes en Piacenza y Parma, donde pude recopilar un conjunto significativo de documentos referidos al marqués Scotti; en particular se trata de sus interesantísimas disposiciones testamentarias (*Disposizioni testamentarie, addizionali e codicillari Di S.E. il Sig. Marchese D. Annibale Deodato Scotti già defunto*, In Parma, Nella R. D. Stamperia Monti di Borgo Riolo, 1754), así como del inventario de los bienes conservados en el palacio Scotti de Piacenza, que el marqués había ido acumulando mediante el envío de cuadros y muebles desde Madrid.

Como se verá, numerosos de los trabajos realizados por Vigilio Rabaglio, como el de la iglesia de los santos Justo y Pastor o el del cuarto del Jardín de Francia en el palacio del Buen Retiro, le fueron encargados por el marqués Scotti en calidad de tutor, ayo y mayordomo mayor del infante cardenal Luis Antonio de Borbón y Farnesio, titular de los riquísimos arzobispados de Toledo y Sevilla. En estos trabajos Vigilio Rabaglio colabora estrechamente con el arquitecto, pintor y escenógrafo Santiago Bonavia, también originario de Piacenza, asesor del marqués Scotti a la hora de tomar decisiones de técnica arquitectónica o de orden estético. Como referente profesional indiscutido de Vigilio Rabaglio en España, parte de mi investigación también se ha desarrollado en torno a su figura. Conocida es la actividad de Santiago Bonavia al servicio de los reyes, por ejemplo como pintor de arquitecturas en La Granja de San Ildefonso o como director de la obra del palacio real de Aranjuez. Sin embargo, menos conocida es su actividad para el infante cardenal Luis Antonio, acerca de la que en el presente trabajo se aportan dos documentos inéditos de interés: los nombramientos fechados en mayo de 1743 de Santiago Bonavia como Arquitecto y Maestro Mayor de la Dignidad Arzobispal de Toledo y como Maestro Mayor de las obras de la catedral primada de la misma ciudad, ambos documentos localizados en los libros de cámara del infante cardenal conservados en el Archivo Diocesano de Toledo.

Seguir los pasos de los Rabaglio me llevó también a considerar las circunstancias que motivaron su venida a España junto con una multitud de artesanos de la construcción y decoración de edificios procedentes de la Lombardía y del Piamonte a través de Turín. Madrid había sido una meta de trabajo infrecuente hasta 1737 aproximadamente, y se convirtió durante un breve período de tiempo, grosso modo hasta 1760, en un destino alentador. Con respecto a su lugar de origen, los Rabaglio deben ser considerados como exponentes de la tradición migratoria de los *mastri d'arte* originarios de la zona de los lagos lombardos y en particular del Ticino que, desde época medieval y armados con una sólida formación, ejercieron su arte lejos de su

patria, en varios centros políticos y europeos. El fenómeno de la emigración profesional que caracterizó a la cultura del Ticino a lo largo de toda la época moderna ha sido y sigue siendo un tema muy estudiado, así que mi trabajo debía también de enmarcarse en el marco de ese tipo de estudios.

Asimismo, vista desde el lado español, mi investigación me llevó a situar a los Rabaglio en el contexto de las maestranzas italianas empleadas en las fábricas reales. Gracias a las investigaciones realizadas se entiende cómo la importante presencia del contingente italiano en el panorama edilicio español no fue el resultado únicamente de un proteccionismo ejercido por la reina Isabel de Farnesio y su entorno, sino que respondió a necesidades prácticas precisas inherentes a la gestión del trabajo en las obras. El discurso sobre la presencia masiva de extranjeros en la obra del Palacio Real Nuevo y en el conjunto de las Obras Reales en los años centrales del siglo XVIII adquiere coherencia visto desde la óptica del nuevo y necesario programa político y artístico promovido por Felipe V frente al período anterior. La renovación artística fue posible gracias a la importación de arquitectos y operarios extranjeros y a la creación de nuevos sistemas de gobierno en las Obras Reales para determinar responsabilidades, coordinar actividades y garantizar el rendimiento. La reorganización impuesta en las fábricas respondió ante todo a necesidades prácticas. Los arquitectos extranjeros trasladaron y reprodujeron en España el sistema de gestión de obras conocido por ellos y que en Italia había logrado resultados por todos admirados, y también sin duda por Felipe V e Isabel de Farnesio. Basta comparar las obras borbónicas españolas con las contemporáneas de los Saboya para percibir analogías. Al asegurarse la colaboración de Filippo Juvarra en Madrid, Felipe V optó por un estilo que implicó un tipo de gestión de las fábricas y la importación de unos conocimientos a través de la mano de obra inmigrante. De hecho, en Turín Juvarra había puesto a punto un sistema de organización de las obras de la mayor eficacia, caracterizado por la concentración de la dirección del proyecto y de su ejecución en manos de un único coordinador general, a través de unas normas de selección y subdivisión en categorías de la mano de obra y de unos sistemas de control administrativo. Estos principios son los mismos que se aplican en España y que rigen el Nuevo Reglamento General de la fábrica del Palacio Real Nuevo desde 1742, que reproduce una fórmula solvente y consolidada en el Piamonte con la que estaban familiarizados tanto el Arquitecto Mayor Giovan Battista Sacchetti, como sus colaboradores.

En el año 2001, de forma inesperada, apareció otro conjunto de ciento cincuenta y cuatro dibujos y grabados cuyo origen es la familia Rabaglio, el mismo que el de la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, que fue depositado en el Archivio di Stato del Cantone Ticino situado en la ciudad de Bellinzona, capital del cantón Ticino; en este archivo también se conservan microfilmados los diseños que aún permanecen en manos de la familia Rabaglio. A petición de la dirección del Archivio di Stato me encargué de catalogar el material y de elaborar un inventario. Para ello seguí unos criterios compatibles con los que se habían adoptado para el fondo madrileño, si bien al avanzar en el conocimiento de ambos fondos pude corregir algunas imprecisiones del trabajo anterior. De hecho, como dí a conocer a través de un artículo publicado en el año 2002⁹²³, el material de carácter variado que se conserva en Bellinzona se caracteriza por su afinidad tipológica con el fondo madrileño; al igual que éste documenta la actividad de Vigilio y Pietro Rabaglio en España, respecto a la que añade novedades e informaciones que permiten completar su biografía.

El fondo Rabaglio de Bellinzona permanece inédito, pero en el transcurso del año 2010, por iniciativa del prof. Carlo Agliati, se prevé la publicación íntegra de mi inventario de los dibujos, acompañado de la reproducción de todos ellos, en el marco de una publicación conjunta titulada *Maestri d'arte del lago di Lugano alla corte dei Borboni di Spagna. Il fondo Rabaglio di Gandria, sec. XVIII*. En este volumen aparecerán además una serie de artículos de investigadores españoles, suizos e italianos, que enmarcarán a los Rabaglio en el contexto histórico local de Gandria, en la tradición migratoria de los maestros de arte de la zona de los lagos lombardos y en el panorama artístico y en particular arquitectónico de Madrid a mediados del Setecientos. Mi colaboración en esta obra se completa con un artículo sobre la trayectoria profesional de Vigilio y Pietro Rabaglio en España, que viene a ser un resumen de mis investigaciones⁹²⁴.

Al cabo de la investigación, realizada paralelamente en España y en el Ticino, es posible esbozar una visión de conjunto sobre el material gráfico estudiado a lo largo de

⁹²³ S. Sugranyes, “Vigilio e Pietro Rabaglio architetti e stuccatori di Gandria in terra di Spagna (XVIII secolo)”, *Bollettino Storico della Svizzera Italiana*, serie novena, volumen CV, fascículo II, 2002, pp. 455-466.

⁹²⁴ S. Sugranyes, “Vigilio e Pietro Rabaglio in Spagna (1737-1760)”, en AA.VV., *Maestri d'arte del lago di Lugano alla corte dei Borboni di Spagna. Il fondo Rabaglio di Gandria, sec. XVIII*, Archivio di Stato del Cantone Ticino – Fondazione Ticino Nostro, Bellinzona, en prensa.

los trece años transcurridos desde la exposición de 1997. El material estudiado, compuesto por los fondos Rabaglio conservados en Madrid y Bellinzona, constituye en su totalidad un corpus homogéneo, tanto por lo que se refiere a su cronología, datable entre 1735 y 1760, como por su tipología, ya que su desmembramiento fue el fruto de una casual serie de divisiones hereditarias que aún podría dar lugar a sorpresas. Los documentos conservados se adscriben principalmente a la actividad de los hermanos Vigilio y Pietro Rabaglio y en particular al ventenio transcurrido por ambos en Madrid en los años centrales del siglo XVIII. Se puede afirmar que la principal característica del fondo Rabaglio subdividido entre España y el Ticino consiste precisamente en la complementariedad del material; por lo tanto en mi estudio ha sido considerado como una unidad desmembrada por un conjunto fortuito de circunstancias.

El material gráfico conservado constituye un conjunto misceláneo de documentos que se pueden agrupar en cinco tipologías distintas. Sobre un total de quinientas noventa piezas (de las que se han excluido los grabados y los documentos posteriores a 1800), las más numerosas son las academias, que representan el treinta y cuatro por cien del material, seguidas de los dibujos de ornamentos (27 por cien), los planos de arquitectura (22 por cien), los bocetos (10 por cien) y los estarcidos, sólo presentes en la colección de Madrid (7 por cien). Para la identificación y datación del material se ha seguido el hilo conductor de los planos de arquitectura, que representan la estructura que permite escribir la historia de cada edificio y así reconstruir la actividad profesional de los Rabaglio y el ambiente madrileño que frecuentaron. El corpus de dibujos comprende ciento veintisiete planos de arquitectura, de los que se han identificado noventa y ocho; noventa y cinco conciernen a monumentos de Madrid y alrededores; los tres restantes son el dibujo de la fachada de la Cartuja de Pavía⁹²⁵ y dos proyectos para edificios conservados en Gandria⁹²⁶. Veintinueve planos permanecen sin identificar.

Las colecciones de Madrid y Bellinzona comparten documentos gráficos referidos a los siguientes monumentos de Madrid y sus alrededores, existentes o desaparecidos: el teatro de los Caños del Peral, el Palacio Real, la iglesia de los santos Justo y Pastor, el palacio de los Afligidos, la capilla de la Virgen de la Soledad en el convento de San Francisco de Paula, denominado de la Victoria, la catedral de Cuenca, el palacio arzobispal de Aldovea. Sólo en Madrid se conservan planos de los siguientes

⁹²⁵ ASB, FR, n. 1.

⁹²⁶ RBG/P-58 y ASB, FR, n. 56.

edificios: el palacio de Riofrío, el palacio del Buen Retiro y un edificio privado de los Rabaglio en Gandria (el *grotto* o bodega).

En cambio, de los siguientes edificios sólo se conservan planos en Bellinzona: el palacio de Villahermosa, el convento del Espíritu Santo, el Real Sitio de Aranjuez, el palacio de la Nunciatura apostólica y el palacio arzobispal de Alcalá de Henares. Del fondo tesinés también se pueden entresacar noticias que enriquecen o confirman la biografía de Vigilio y Pietro Rabaglio: el dibujo de la iglesia de la Cartuja de Pavía trazado por el joven Vigilio o el diseño que documenta su paso por la localidad de Châtillon en el Valle de Aosta, anterior a su venida a España, donde habría intervenido en el castillo de los duques de Challant, hoy perteneciente a la familia Passerin d'Entrèves⁹²⁷.

Los bocetos y las academias, que cuantitativamente representan la parte preponderante del conjunto gráfico, ilustran el necesario y habitual ejercicio practicado por arquitectos, estucadores y pintores. Los estarcidos son interesantes: se conservan raramente debido a su fragilidad, puesto que estos dibujos se empleaban directamente en la operación de calco sobre una superficie. Entre los estarcidos conservados en el fondo Rabaglio madrileño se conserva una serie prevista para ser realizada sobre planos horizontales de *scagliola* polícroma (por ejemplo, tableros de mesas o rinconeras), una técnica del estuco basada en la imitación de las piedras duras y el mármol en la que destacaban los trabajadores procedentes de los lagos lombardos⁹²⁸.

En cuanto a los dibujos de ornamentos, se trata de proyectos decorativos realizables tanto en estuco como en pintura y pensados para bóvedas y techos, zócalos, paredes, altares, chimeneas, marcos de espejo, puertas, ventanas, barandillas y molduras. Son dibujos que permiten imaginar la atmósfera del interior de las iglesias, palacios y casas señoriales, siendo la decoración parte integrante de la arquitectura. A la hora de ponderar estilísticamente el conjunto de los dibujos de ornamentos representado en el fondo Rabaglio se debe tener en cuenta la presencia en Madrid en los mismos años que Vigilio y Pietro de Bartolomeo Rusca, pintor de figuras, y de Santiago Bonavia, arquitecto, escenógrafo y pintor de arquitecturas, *quadraturista*. Ambos formados en Piacenza, patria de Isabel de Farnesio y del marqués Scotti, tanto Rusca como Bonavia son representantes de la tradición decorativa rococó desarrollada en los ducados

⁹²⁷ ASB, FR, n. 97.

⁹²⁸ Cfr. *Scagliole intarsiate. Arte e tecnica nel territorio ticinese tra il XVII e XVIII secolo*, catálogo de la exposición, a cargo de E. Rüschi, Silvana Editoriale, Milán 2007.

farnesianos y en toda la Lombardía a principios del Setecientos, recogida bajo el término específico de *barocchetto lombardo* y derivada del antiguo gusto por encuadrar en marcos arquitectónicos las composiciones pictóricas al fresco.

Con frecuencia los dibujos de ornamentos presentan una doble propuesta de ocupación del espacio, que puede estar más o menos densamente poblado de elementos decorativos. En algunos casos sugieren la coexistencia de sensibilidades distintas, un gusto que se decantará hacia las soluciones más sencillas y lineales que se afirmarán sobre todo con la llegada de Carlos III.

Mediante el estudio de los planos y relacionándolos con otros materiales gráficos he reconstruido el íter profesional de Vigilio y Pietro Rabaglio en España. He utilizado por un lado una serie de diecinueve dibujos de ornamentos pertenecientes a los fondos Rabaglio de Madrid y de Bellinzona, que han podido ser asociados a alguno de los edificios identificados en los planos, así como el libro de cuentas de la obra del cuarto del infante cardenal Luis Antonio de Borbón y Farnesio en el palacio del Buen Retiro, fechado en 1742⁹²⁹; por otro lado, he utilizado once planos y dibujos de diversa procedencia, como la planta del palacio de los Afligidos conservada en el Archivo Histórico Nacional y ya publicada⁹³⁰, el plano del cuarto del infante Luis Antonio en el palacio del Buen Retiro conservado entre los dibujos recopilados por Giambattista Novelli de la Biblioteca Marciana de Venecia⁹³¹, la planta del palacio de la Nunciatura conservada en el Archivio Segreto Vaticano⁹³² o los tres planos del palacio de Riofrío localizados en el Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación dados a conocer en el año 2000⁹³³.

Un lugar destacado en la trayectoria profesional de Vigilio Rabaglio en España lo ocupa su intervención a lo largo de unos diez años en el Palacio Real Nuevo, la obra para la que fue reclutado en Italia para trabajar en Madrid. El arquitecto intervino en la fábrica desde sus inicios y debió de demostrar sus capacidades, porque en junio de 1742 fue nombrado Arquitecto Teórico y Práctico, más comúnmente denominado arquitecto subalterno. Junto a él fueron también designados para el puesto sus coterráneos José

⁹²⁹ RBG/M-1.

⁹³⁰ Cfr. M. Torrión, “Isabel de Farnesio en el Palacio Viejo del Duque de Osuna: 1746-1747”, op. cit.; T. Lavalle-Cobo Uriburu, “La reina Isabel de Farnesio y su hijo el infante cardenal”, op. cit., pp. 63-68.

⁹³¹ Cfr. el dibujo BMV, Cod. Marc. It. IV 67, publicado por V. Tovar Martín con una atribución errónea al palacio real de Aranjuez (“El diseño de Giambattista Novelli: fantasía y visión arbitraria del arte cortesano español”, *Academia*, 72, primer trimestre 1991, pp. 155-167, p. 166).

⁹³² Cfr. el dibujo ASV, Segreteria di Stato, vol. 242, publicado por A. Anselmi, op. cit.

⁹³³ Cfr. *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, catálogo de la exposición, a cargo de D. Rodríguez Ruiz, Patrimonio Nacional, Madrid 2000, pp. 315-316.

Lezzeni, Juan Tami y Pedro Frasca, éste último, al igual que Vigilio Rabaglio, propuesto por Santiago Bonavia. Los cuatro subalternos eran los directos colaboradores del Arquitecto Mayor Giovan Battista Sacchetti y respondían de unas obligaciones precisas contenidas en el Nuevo Reglamento General de la obra emitido en junio de 1742. Como arquitecto subalterno Vigilio Rabaglio tuvo a su cargo la construcción de una de las cuatro partes en que se dividía la obra, en particular el cuarto sudeste, que comprendía la torre angular y las dos medias crujías correspondientes. Junto a José Lezzeni, a cargo de la fábrica del cuarto sudoeste, respondió de la construcción de dos de los elementos de mayor consideración de la obra, el atrio y la escalera principal. La intervención de Vigilio Rabaglio en la obra estuvo salpicada por su confrontación con el intendente Baltasar Elgueta y Vigil, un enfrentamiento que también atañió a los demás arquitectos subalternos y que adquirió su punto álgido entre 1743 y 1746. Como se ha apuntado, es muy probable que Vigilio Rabaglio interviniera junto a Pedro Frasca en la toma de datos que en 1745 permitió a Santiago Bonavia presentar un proyecto de escalera del palacio alternativo al de Giovan Battista Sacchetti.

Además de su actividad en el Palacio Real Nuevo, los planos arquitectónicos correspondientes a construcciones de Madrid y alrededores atestiguan en esos mismo años la intervención de Vigilio Rabaglio en la iglesia de los santos Justo y Pastor, el cuarto del infante cardenal Luis Antonio en el palacio del Buen Retiro, el palacio de Riofrío, la reforma de las casas de Osuna y del Príncipe Pío, denominadas de los Afligidos, el teatro de los Caños del Peral, el palacio de Aldovea, el palacio arzobispal de Alcalá de Henares y el camarín de la Virgen de la Soledad en el convento de San Francisco de Paula. Entre las obras realizadas por Vigilio Rabaglio hay que añadir dos construcciones documentadas en los archivos, pero que no aparecen representadas en el fondo Rabaglio: la casa de Lorenzo Tarsis en la calle de la Platería, para la que el arquitecto firma en octubre de 1749 un proyecto conservado en el Archivo de la Villa de Madrid, y la reestructuración en madera del Puente Verde sobre el río Manzanares en 1740.

En fondo Rabaglio se conservan también dibujos referidos a monumentos españoles en los que la intervención del arquitecto Vigilio no está atestiguada, pero es probable: la remodelación del palacio de la Nunciatura de Madrid bajo la supervisión del arquitecto y bronceista romano Ferdinando Reyff; la iglesia del convento del Espíritu Santo situado en la madrileña Carrera de San Jerónimo, en cuya capilla mayor se realizan unos trabajos entre 1755 y 1759; el palacio de Villahermosa, hoy Museo

Thyssen-Bornemisza, reformado en torno a 1750 por su dueña Leonor Pío de Saboya, duquesa de Atri; y el proyecto de remodelación urbana del Real Sitio de Aranjuez diseñado en julio de 1750 por Santiago Bonavia.

En la mayoría de sus intervenciones documentadas, la tarea de Vigilio Rabaglio consistió en reformar edificios preexistentes; cinco de estas remodelaciones corresponden a reformas, tanto arquitectónicas como decorativas: el cuarto del infante cardenal Luis Antonio de Borbón en el palacio del Buen Retiro, reformado entre 1742 y 1746; el palacio de los Afligidos, remodelado entre 1746 y 1747; el camarín de la Virgen de la Soledad en el convento de San Francisco de Paula, donde el arquitecto dirige unos trabajos a partir de 1745; el palacio arzobispal de Aldovea, remodelado entre finales de 1750 y principios de 1751; el palacio arzobispal de Alcalá de Henares, donde en los mismos años llevan a cabo algunas remodelaciones. Sin embargo, en tres ocasiones Vigilio Rabaglio trabajó en construcciones de nueva planta: el teatro de los Caños del Peral, hoy desaparecido, la iglesia de los santos Justo y Pastor y el palacio de Riofrío.

Considerando el conjunto de reformas y nuevas construcciones representadas en el fondo Rabaglio, en siete casos el arquitecto Vigilio dirige, construye y lleva a cabo la obra a partir de un proyecto inicial ideado por otro: Santiago Bonavia por lo que respecta a la iglesia de los santos Justo y Pastor, el cuarto del infante cardenal Luis Antonio en el palacio del Buen Retiro, el palacio de los Afligidos, el Real Sitio de Aranjuez y muy probablemente también el teatro de los Caños del Peral; Giovan Battista Sacchetti por lo que se refiere al Palacio Real de Madrid; Ferdinando Reyff en cuanto al palacio de la Nunciatura y Giambattista Novelli por lo que respecta al palacio de Villahermosa. En todos estos casos, y en particular en los primeros junto a Santiago Bonavia, el trabajo de Vigilio Rabaglio consiste en el trazado de los planos y dibujos necesarios para construir y en asegurar la presencia a pie de obra para verificar el avance de la construcción y controlar la mano de obra.

En otros términos, los planos de arquitectura conservados ilustran en su mayoría el intenso trabajo de Vigilio Rabaglio en España como típico constructor de la primera mitad del siglo XVIII, que como tal realiza y da consistencia material a unos proyectos trazados sobre papel y lleva a la práctica ideas y directrices de otros. Los planos del fondo Rabaglio no son dibujos a mano alzada, fruto de una idea que se quiere plasmar en un diseño, sino dibujos de ejecución que sirven directamente para el trabajo de

construir, como indican por ejemplo las escalas métricas. Los planos que se conservan en el fondo Rabaglio reflejan un trabajo de concreción que se va realizando a lo largo de las obras; asimismo constituyen un rico repertorio que es fruto ya seguramente de una selección, realizada bien en origen, bien por los sucesivos detentores de los dibujos y herederos de Vigilio y Pietro. Estas consideraciones adquieren peso si se piensa que durante la casi totalidad del siglo XVIII la presencia del constructor en la obra era indispensable para la consecución de los trabajos y la resolución de las dificultades: el proyecto se configuraba a lo largo de la edificación, donde cada fase requería unos planos específicos adecuados a la realidad. Esta labor de constructor y profesional técnico es reconocida a Vigilio Rabaglio por parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que en noviembre de 1759 le otorga el título para poder continuar en el libre ejercicio de la arquitectura “ideando, dirigiendo, tasando y midiendo toda suerte de obras”⁹³⁴. El título le es concedido a petición del propio interesado y entre los trabajos que se le reconocen se citan los realizados para Felipe V, la reina viuda Isabel de Farnesio y el infante cardenal Luis Antonio, en particular en el Palacio Real Nuevo, el teatro de los Caños del Peral y la iglesia de los santos Justo y Pastor.

En la trayectoria profesional de Vigilio Rabaglio en España ocupa un lugar destacado el palacio de Riofrío, el único proyecto ideado enteramente por él, si bien ha sido subrayada la probable influencia del marqués Scotti en la proyección del edificio. El palacio ocupa un puesto peculiar en el panorama arquitectónico cortesano de la época, del que se desmarca en su estilo y su forma. La planta cuadrada con las esquinas apenas salientes retoma una tipología tradicional en España; no así su exterior, con las fachadas lisas y revocadas, coronadas por una balaustrada; las ventanas, dispuestas a lo largo de tres pisos, definen el espacio en sentido horizontal; al nivel de la planta noble las ventanas presentan una alternancia de frontones curvos y triangulares y están subrayadas por balcones curvos con barandillas de hierro forjado poco salientes apoyados sobre ménsulas de granito; sobre cada una de éstas está esculpida una pequeña línea elipsoidal, y es curioso señalar que este mismo motivo decora la puerta principal de la casa Rabaglio de Gandria.

Vigilio Rabaglio obtiene su título de arquitecto en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando poco más de un año antes de su partida definitiva de España junto a su hermano Pietro en noviembre de 1760. Seguir los pasos de éste último en

⁹³⁴ ASF, Junta Ordinaria, actas 82/3, fols. 65v-67v, documento dado a conocer por C. Sambricio, “Virgilio Rabaglio, arquitecto de los Caños del Peral”, op. cit.

nuestro país es una empresa ardua, porque no todas las noticias de la memoria de Pietro, que hoy sólo conocemos por el ya citado artículo de A. Saager, han sido corroboradas; además Pietro era estucador y, salvo en casos excepcionales, la decoración es por naturaleza efímera y está sujeta a la moda. Más allá de su testimonio, tal y como lo recogió Saager, nada se puede confirmar sobre su probable intervención en el palacio de los Afligidos y en obras en las que no aparece Vigilio, como la iglesia del monasterio de las Descalzas Reales, el monasterio de la Encarnación, la iglesia de san Marcos y el palacio del marqués de la Regalía. Entre éstas últimas se puede formular la hipótesis de un nexo de unión, ya que se trata de obras que remiten a Ventura Rodríguez y al período 1749-1754. Documentadas están en cambio las intervenciones de Pietro Rabaglio en el Palacio Real de Madrid, en septiembre de 1748 en el ala oeste a partir de diseños de Alejandro González Velázquez y a las órdenes de Giovan Battista Andreoli en 1759. Igualmente se ha documentado la actividad del estucador en las obras dirigidas por el hermano Vigilio, en el apartamento del infante cardenal Luis Antonio en el palacio del Buen Retiro y en el camarín de la Virgen de la Soledad en el convento de San Francisco de Paula. El corpus Rabaglio conserva también un buen número de proyectos de ornamentos de los años 1743-1746, relacionados con el palacio de La Granja de San Ildefonso y Santiago Bonavia, cuando éste último dirigía la reestructuración y decoración de aquella residencia. Se trata de proyectos de ornamentos para ejecutar en estuco en los salones de la planta baja⁹³⁵ y de dibujos de chimeneas con espejos o *trumeaux*⁹³⁶, muy similares a un proyecto conservado en Madrid⁹³⁷. Al mismo período se puede asignar la propuesta de catafalco real⁹³⁸, relacionada probablemente con el proyecto de Bonavia de julio de 1746, realizado en ocasión de la muerte de Felipe V. El último trabajo documentado y de consideración de Pietro Rabaglio en España es el llevado a cabo con Giovan Battista Cremona entre abril de 1759 y febrero de 1760 en el presbiterio de la catedral de los santos María y Julián de Cuenca, ilustrado entre los dibujos conservados en Bellinzona pero sobre todo en los de Madrid⁹³⁹. También en este caso se trata de una obra realizada sobre proyecto de Ventura Rodríguez; se trata de grandes recuadros con relieves de tema mariano y de tondos con los evangelistas

⁹³⁵ RBG/O-35 y O-93 a O-104.

⁹³⁶ ASB, FR, nn. 103 a 105.

⁹³⁷ AGP, n. 1021.

⁹³⁸ RBG/O-1.

⁹³⁹ ASB, FR, nn. 85 y 86; RBG/B-31 a B-37 y B-43 a B-49.

ejecutados con estuco blanco y dorado en las paredes laterales, así como de las decoraciones de la bóveda del ábside.

Después de volver a Gandria, los dos hermanos residen casi cuarenta años en el pueblo, un período en el que se revela, en mi opinión, la clave de una estrategia perseguida con obstinación a lo largo de toda su vida por Vigilio Rabaglio y dirigida por entero a la conquista de una nueva posición social para sí y para toda su familia. Después de su vuelta de España se producen continuos litigios entre los dos hermanos respecto a la división de los bienes, como indica la memoria de Pietro en la que éste reivindica sus derechos, hasta que Vigilio, que no tiene hijos después de veinticinco años de casado, convence a Pietro para que se case y tenga descendencia. En 1762 éste último se casa con una joven perteneciente a una reconocida familia de *maestri d'arte*, Costanza Caterina Artaria, con la que tendrá cinco hijos de cuya educación y mantenimiento se ocupará Vigilio.

Entre las noticias de archivo se encuentran algunos testimonios de la actividad de los dos hermanos en el seno de la comunidad de Gandria como miembros de una de las familias más antiguas del lugar. De sus ahorros prestan en diversas ocasiones dinero al municipio para obras de manutención. Trabajan activamente en el embellecimiento de la iglesia parroquial de san Vigilio, en particular en la capilla de san Antonio de Padua situada en el lado izquierdo de la nave, de la que los Rabaglio son patronos, en las obras del coro y de la bóveda y en la pintura del altar mayor, para la que Vigilio costea el trabajo realizado por el pintor Torricelli. Entre 1770-1771 los Rabaglio también se dedican a embellecer la casa familiar, hoy edificio catalogado entre los monumentos históricos del cantón Ticino. En torno a los mismos años se conoce la actividad de Vigilio Rabaglio en el seno de la *Confraternita di san Rocco*, una de las poderosas cofradías existentes en Lugano en la época dedicada a actividades de tipo espiritual, económico y filantrópico.

La figura de Vigilio Rabaglio se dibuja como la de un hombre ambicioso y pertinaz, pero esto no merma su consolidada pericia profesional, demostrada durante su largo trabajo en España. Su figura y la de su hermano reflejan la mentalidad de su época; como muchos emigrantes mantienen su unión con el país de origen, donde habita probablemente su verdadera ambición. Con el dinero ahorrado en España, Vigilio y Pietro ponen en marcha una estrategia con vistas a consolidarse socialmente: la boda de Pietro con una mujer de otra familia de artistas emigrantes y la consideración de sus hijos como únicos herederos, ya que Vigilio no tiene hijos; la actividad de éste último

en la *Confraternita di San Rocco* de Lugano, de la que probablemente formaban parte también otros artistas de vuelta a su país; los préstamos de dinero; las donaciones para la decoración de la iglesia parroquial; la inversión en el embellecimiento de la casa familiar.

En los más de treinta años que transcurrirán en Gandria, concluida su etapa profesional española, vemos a Vigilio gestionar la integridad del patrimonio familiar. Al evitar la dispersión de los bienes, facilita su objetivo de ascensión social; los cinco hijos de Pietro se educan bajo el control de Vigilio y varios de ellos cursan estudios superiores. Al mismo tiempo que la demanda internacional de profesionales de la construcción lombardos decae hasta casi desaparecer, lo que Vigilio transmitirá a sus herederos es una posición social y un patrimonio, más que un oficio. A esta circunstancia, así como a un largo período de indivisión de la casa solariega de Gandria hasta su venta reciente, se debe sin duda que se haya conservado la masa documental del fondo Rabaglio, aunque en un principio la colección se constituyera probablemente por el minucioso afán conservador de Vigilio, quien quiso guardar una crónica gráfica de su éxito profesional.

PARTE III

I.- BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

AA.VV., *Schweizerischer Künstler Lexikon*, Frauenfeld 1908.

AA.VV., *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, actas del congreso (Madrid–Aranjuez 1987), Madrid 1989.

AA.VV., *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cargo de G. Briganti, tomos I y II, Electa, Milán 1990.

AA.VV., *Col bastone e la bisaccia per le strade d'Europa. Migrazioni stagionali di mestiere dall'arco alpino nei secoli XVI-XVIII*, Edizioni Salvioni, Bellinzona 1991.

AA.VV., *Luganensium Artistarum Universitas. L'archivio e i luoghi della Compagnia di Sant'Anna tra Lugano e Torino*, a cargo de V. Comoli, Giampiero Casagrande, Lugano 1992.

AA.VV., *Los primados de Toledo*, Servicio de publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1993.

AA.VV., *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*, a cargo de A. E. Pérez Sánchez, edición revisada y puesta al día por J. Portús y M. Sabán, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid 1996.

AA.VV., *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dei laghi lombardi*, actas del congreso, a cargo de S. della Torre, T. Mannoni y V. Pracchi, Como 1997.

AA.VV., *Storia della Svizzera italiana dal Cinquecento al Settecento*, a cargo de R. Ceschi, Stato del Cantone Ticino, Casagrande, Bellinzona 2000.

AA.VV., *España festejante. El siglo XVIII*, a cargo de M. Torrione, Málaga 2000.

AA.VV., *La música en España en el siglo XVIII*, a cargo de M. Boyd y J. Carreras López, Madrid 2000.

AA.VV., *Carlos III y su época. La monarquía ilustrada*, a cargo de I. Enciso Alonso-Muñumer, prólogo de L. Enciso Recio, Caroggio, Barcelona 2003.

AA.VV., *Guida d'arte della Svizzera italiana*, nueva edición ampliada, revisada y actualizada, a cargo de la Società di storia dell'arte in Svizzera, Bellinzona 2007.

AGLIATI, C., “Occasioni di formazione tra apprendistato e scuola”, en *Arte in Ticino 1803-2003. La ricerca di un'appartenenza 1803-1870*, catálogo de la exposición, a cargo de R. Chiappini, Lugano 2001, pp. 45-66.

AGULLÓ Y COBO, M., “La basílica pontificia de San Miguel (antigua parroquia de los Santos Justo y Pastor)”, *Aula de Cultura*, Ciclo de conferencias sobre monumentos madrileños, Madrid 1970.

AGULLÓ Y COBO, M., “El proyecto de Ardemans para la basílica pontificia de San Miguel”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, VII, 1971, pp. 215-227.

AGUSTONI, E., PROSERPI, I., “Decorazioni a stucco del Settecento nel Luganese e nel Mendrisiotto”, *Arte + Architettura in Svizzera*, 46, 1995, 3, pp. 270-285.

ALONSO, J. J., *Patrimonio histórico-artístico en la confluencia de los ríos Jarama y Henares*, Madrid 1988.

ÁLVAREZ Y BAENA, J. A., *Compendio histórico de las grandezas de la coronada villa de Madrid, corte de la monarquía de España*, 1876, edición facsímil, Madrid 1985.

AMADOR DE LOS RÍOS, J., *Historia de la villa y corte de Madrid*, I-IV, 1861-1864, edición Madrid 1978.

ANGUIANO DE MIGUEL, A., “Intervenciones y transformaciones urbanísticas en Aranjuez: reinado de Fernando VI”, en AA.VV., *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, actas del congreso (Madrid–Aranjuez 1987), Madrid 1989, pp. 44-50.

ANSELMi, A., “Da Roma a Madrid: Ferdinando Reyff e la ristrutturazione del palazzo della Nunziatura Apostolica”, *Studi sul Settecento romano*, 14, 1998, pp. 179-200.

ARESTIZÁBAL, I. S., “Bonavia, Giacomo”, en AA.VV., *Dizionario Biografico degli Italiani*, tomo XI, Roma 1969, pp. 648-649.

ARIZA CHICHARRO, R. M., “El proyecto de Santiago Bonavia para la remodelación del cuarto de los Reyes en el palacio del Buen Retiro”, *Villa de Madrid*, XXIII, 1985-IV, 86, pp. 15-24.

ARIZA CHICHARRO, R. M., “Santiago Bonavia, un artista italiano en la corte de los primeros Borbones”, *Goya*, 207, 1988, pp. 142-149.

ARIZA CHICHARRO, R. M., “La transformación de Aranjuez a mediados del siglo XVIII de la mano de Santiago Bonavia”, en AA.VV., *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, actas del congreso (Madrid–Aranjuez 1987), Madrid 1989, pp. 74-80.

ARRONTE, I., LOZANO, I., SOTO DE LANUZA, J., VELÁZQUEZ, C., “La música en la primera mitad del siglo XVIII y su representación en la Biblioteca Nacional”, en *La Real Biblioteca Pública 1711-1760. De Felipe V a Fernando VI*, catálogo de la exposición, a cargo de E. Santiago Páez, Biblioteca Nacional, Madrid 2004, pp. 441-455.

AZCÁRATE LUXÁN, I., “Dibujos de Ventura Rodríguez para la catedral de Cuenca en la colección Rabaglio”, *Academia*, 88, primer semestre 1999, pp. 57-64.

BARATTI, D., “La popolazione nella Svizzera italiana d’antico regime”, *Archivio Storico Ticinese*, 1992, pp. 53-96.

BARBARA CONTI, P., REPHISTI, F., “Considerazioni e novità documentarie sull’apporto di lapidici e scultori *lombardi* alle fabbriche reali in Spagna, tra Cinquecento e Seicento”, en AA.VV., *Magistri d’Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dei laghi lombardi*, actas del congreso, a cargo de S. della Torre, T. Mannoni y V. Pracchi, Como 1997, pp. 211-220.

BARRIO MOYA, J. L., “Las obras de Ventura Rodríguez en Cuenca”, *Cuenca*, 19-20, 1982.

BARRIO MOYA, J. L., “Las obras de Don Ventura Rodríguez en Cuenca”, en *El arquitecto Don Ventura Rodríguez*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Fernández Alba, Madrid 1983, pp. 259-271.

BARRIO MOYA, J. L., “Ventura Rodríguez y sus obras en Cuenca. Nuevas aportaciones”, *Estudios sobre Ventura Rodríguez*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1985, pp. 147-199.

BARRIO MOYA, J. L., “El escultor valenciano Francisco Vergara y Bartual y sus obras en la catedral de Cuenca”, *Archivo Español de Arte*, 1988, pp. 106-115.

BARRIO MOYA, J. L., *Arquitectura barroca en Cuenca*, tesis doctoral, Univerisad Complutense de Madrid, 1991.

BARRIO MOYA, J. L., “El escultor Felipe de Castro y su frustrada intervención en la capilla de San Julián de Cuenca”, *Academia*, 73, segundo semestre 1991, pp. 349-362.

BÉDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, traducción de la edición de Toulouse 1974, Fundación Universitaria Española, Madrid 1989.

BÉNÉZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Librairie Gründ, Paris 1976, primera edición fechada en 1921-1923.

BIANCHI, G., *Gli artisti ticinesi. Dizionario biografico*, Libreria Bianchi, Lugano 1900.

BIANCONI, S., “*Legere et scrivere et far conti*. Il processo di alfabetizzazione nei baliaggi italiani”, en AA.VV., *Storia della Svizzera italiana dal Cinquecento al Settecento*, a cargo de R. Ceschi, Stato del Cantone Ticino, Casagrande, Bellinzona 2000, pp. 313-328.

BLASCO ESQUIVIAS, B., “El Maestro Mayor de Obras Reales en el siglo XVIII, sus Aparejadores y su Ayuda de Trazas”, en *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Bonet Correa, Madrid 1987, pp. 271-286.

BLASCO ESQUIVIAS, B., “El cuerpo de alarifes de Madrid. Origen, evolución y extinción del empleo”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXVIII, 1990, pp. 467-493.

BLASCO ESQUIVIAS, B., *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726). Aspectos de la arquitectura y el urbanismo madrileños de Felipe II a Carlos III*, tomos I-II, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1991.

BLASCO ESQUIVIAS, B., “La Maestría Mayor de Obras de Madrid a lo largo de su historia. Origen, evolución y virtual supresión del empleo”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXI, 1992, pp. 509-541.

BLASCO ESQUIVIAS, B., “El Madrid de Filippo Juvarra y las alternativas locales a su proyecto para el Palacio Real”, en *Filippo Juvarra, 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Bonet Correa y B. Blasco Esquivias, Electa, Madrid 1994, pp. 45-111.

BLASCO ESQUIVIAS, B., “Monarquía y arquitectura: la reforma de las obras reales y la construcción del Palacio Real Nuevo”, en *Arquitecturas y ornamentos barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Bonet Correa, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1997, pp. 73-87.

BLASCO ESQUIVIAS, B., “Elogio del barroco castizo: Ardemans, Churriguera y Ribera”, en *El arte en la corte de Felipe V*, catálogo de la exposición, a cargo de M. Morán Turina, Madrid 2002, pp. 257-288.

BLASCO ESQUIVIAS, B., “*Ni fatuos ni delirantes*. José Benito de Churriguera y el esplendor del Barroco español”, *Lexicon*, n. 2, 2006, pp. 6-23.

BLASCO RODRÍGUEZ, C., *Restitución proyectual del palacio del Buen Retiro de Madrid*, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 1994.

BLASCO RODRÍGUEZ, C., *El palacio del Buen Retiro. La arquitectura y su época*, CDrom, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 2000.

BLASCO RODRÍGUEZ, C., *El palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 2001.

BONET CORREA, A., *Vida y obra de Fray Matías de Irala: grabador y tratadista español del siglo XVIII*, Madrid 1979.

BONET CORREA, A., *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Madrid 1984.

BONET CORREA, A., “El Real Sitio y Villa de Aranjuez en el siglo XVIII: arquitectura y urbanismo”, en *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Bonet Correa, Madrid 1987, pp. 17-31.

BONET CORREA, A., “Vigilio Rabaglio, arquitecto de la Reina Viuda Doña Isabel de Farnesio y del Infante Cardenal don Luis Antonio de Borbón”, en *Arquitecturas y*

ornamentos barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid, catálogo de la exposición, a cargo de A. Bonet Correa, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1997, pp. 15-37.

BORDONI, B., “Opere dei pittori luganesi Torricelli a Gandria”, *Bollettino Storico della Svizzera Italiana*, LXXIX, 1967, fascículo I, pp. 1-6.

BORIS, F., “Vado al teatro per disporre festa. Farinelli: cartas desde España al conde Sicinio Pépoli”, en AA.VV., *España festejante. El siglo XVIII*, a cargo de M. Torrione, pp. 349-363.

BOSSAGLIA, R., “Riflessioni sui quadraturisti del Settecento lombardo”, *Critica d'arte*, III, 1960, núm. 41, pp. 377-398.

BOTTINEAU, Y., “El panteón de Felipe V en La Granja”, *Archivo Español de Arte*, XXVIII 1955, pp. 263-266.

BOTTINEAU, Y., “Felipe V y el Buen Retiro”, *Archivo Español de Arte*, XXXI, 1958, 121, pp. 117-123.

BOTTINEAU, Y., *El arte en la corte de Felipe V (1700-1746)*, Fundación Universitaria Española, Madrid 1986; traducción del original: *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V (1700-1746)*, “Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques”, fasc. XXIX, Burdeos 1962.

BRENTANI, L., *Antichi maestri d'arte e di scuola delle terre ticinesi. Notizie e documenti*, vols. I-IV, Como 1937-1941; vols. V-VII, Lugano 1954-1963.

BROWN, J., “El palacio del Buen Retiro: un teatro de las artes”, en *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Úbeda de los Cobos, Ministerio de Cultura, Museo del Prado, Madrid 2005, pp. 65-70.

BROWN, J., ELLIOTT, J. H., *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid 1985.

CAIMO, N., *Voyage d'Espagne fait en l'année 1755: avec des Notes historiques, géographiques & critiques: et une Table raisonnée des Tableaux & autres Peintures de Madrid, de l'Escurial, de Saint-Ildefonso, &c., traduit de l'italien par le P. De Livoy*, première partie, seconde partie; A Varsovie, chez Jean-Auguste Poser, Libraire du Roi; A Paris, chez J. P. Costard, Libraire, 1772.

CAMPOY GARCÍA, E., *Política fiscal y desamortizaciones de Carlos IV en Toledo (1793-1808)*, Caja de Ahorros Provincial de Toledo, Toledo 1980.

CANTONE, G., "Juvarra e Vanvitelli: l'architettura dal tardo Barocco al Neoclassicismo", en *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, catálogo de la exposición, a cargo de C. de Seta, Electa, Nápoles 2000, pp. 46-52.

CARBONE, P., "Il cantiere settecentesco: ruoli, burocrazia ed organizzazione del lavoro", *Studi Piemontesi*, XV, 2, 1986, pp. 335-357.

CÁRCEL ORTÍ, V., "El Archivo de la Nunciatura de Madrid. 25 años de investigaciones sobre la Iglesia en España", *Hispania Sacra*, XLV, 1993, 91, pp. 367-385.

CARLOS, A. DE, "Ministerio del Ejército. El palacio de Buenavista", *Villa de Madrid*, XIV 1976-III, 52, pp. 27-34.

CARRERAS LÓPEZ, J. J., "*Terminare a schiaffoni*: la primera compañía de ópera italiana en Madrid (1738/39)", *Artigrama*, 12, 1996-97, pp. 99-121.

CARRERAS LÓPEZ, J. J., "En torno a la introducción de la ópera de corte en España: *Alessandro nell'Indie* (1738)", en AA.VV., en *España festejante. El siglo XVIII*, a cargo de M. Torrione, Málaga 2000, pp. 323-347.

CARRERAS LÓPEZ, J. J., "De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad", en AA.VV., *La música en España en el siglo XVIII*, a cargo de M. Boyd y J.J. Carreras López, Madrid 2000, pp. 19-28.

CASTELLANO, A., “L’emigrazione degli artisti: tradizioni, nuove questioni storiografiche e sentimento del luogo nella *regione dei laghi*”, en AA.VV., *Magistri d’Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi*, actas del congreso, a cargo de S. della Torre, T. Mannoni y V. Pracchi, Como 1997, pp. 11-16.

CATTANEO, M. V, OSTORERO, N., *L’Archivio della Compagnia di Sant’Anna dei Luganesi in Torino. Una fonte documentaria per cantieri e maestranze fra architettura e decorazione nel Piemonte sabaudo*, Quaderni della Fondazione per l’Arte della Compagnia di San Paolo, 2, 2006.

CATTANEO, M. V., “1713-1788 Composizione del Consiglio della Compagnia di Sant’Anna dei Luganesi in Torino”, en CATTANEO, M. V., OSTORERO, N., *L’Archivio della Compagnia di Sant’Anna dei Luganesi in Torino. Una fonte documentaria per cantieri e maestranze fra architettura e decorazione nel Piemonte sabaudo*, Quaderni della Fondazione per l’Arte della Compagnia di San Paolo, 2, 2006, pp. 85-100.

CAVEDA NAVA, J., *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes de España desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*, vols. I y II, Imprenta de Manuel Tello, Madrid 1867.

CEÁN BERMÚDEZ, A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomos I-IV, 1800, edición facsímil con prólogo de M. Morán Turina, Madrid 2001.

CESCHI, R., “Migrazioni dalla montagna alla montagna”, *Archivio Storico Ticinese*, 1992, pp. 5-36.

CHACÓN GÓMEZ-MONEDERO, F. A., PALOMO FERNÁNDEZ, G., *Inventario de la sección “Fábrica” del Archivo de la Catedral de Cuenca*, Obispado de Cuenca y Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca 2002.

CHUECA GOITIA, F., “Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana”, en *El arquitecto Don Ventura Rodríguez (1717-1785)*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Fernández Alba, Museo Municipal, Madrid 1983, pp. 11-33.

CIRUELOS GONZALO, A., “La práctica del dibujo en la Academia durante el reinado de Fernando VI”, en *Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza 1746-1759*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Bonet Correa y B. Blasco Esquivias, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 2002, pp. 283-295.

CÒCCIOLI MASTROVITI, A., *Piacenza 1680-1760. Spazi architettonici spazi dipinti nell'età di Panini*, Tip.Le.Co., Piacenza 1993.

COLLE, E., “Il Regno di Napoli: decorazioni d'interni e manifatture”, en *Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova*, catálogo de la exposición, a cargo de F. Mazzocca, F. Colle y E. Morandotti, Skira, Milán 2002, pp. 247-250.

COLOMBO, S. A., COPPA, S., *I Carloni di Scaria*, Fidia edizioni d'arte, colección Artisti dei laghi. Itinerari europei, Lugano 1997.

COMOLI MANDRACCI, V., “La dimensione urbanistica di Juvarra per l'idea delle città-capitali”, en *Filippo Juvarra. Architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, catálogo de la exposición, a cargo de V. Comoli Mandracci y A. Griseri, Fabbri Editori, Turín 1995, pp. 43-66.

COMOLI MANDRACCI, V., “Torino paradigma per i modelli urbanistici delle capitali nel Seicento en el Settecento in Europa”, en AA.VV., “Le capitali europee del Barocco tra cultura del progetto e cultura del cantiere”, actas del 5 congreso organizado por el Centro di Studi sul Barocco in Sicilia (Siracusa 1999), *Annali del Barocco in Sicilia*, 6, 1999, pp. 348-369.

CORRAL RAYA, J. DEL, *Una guía inédita del Madrid del siglo XVIII*, Madrid 1979.

CRIVELLI, A., *Artisti ticinesi in Europa (Germania – Danimarca – Inghilterra – Olanda – Belgio – Svizzera – Francia - Spagna)*. *Catalogo critico*, Locarno 1970.

D'AULNOY, M. C., *Relación del viaje de España, 1679-1680*, según la traducción y edición de G. Mercadal, prólogo de L. Díaz, Akal, Madrid 1986.

DAMIANI CABRINI, L., “Le migrazioni d’arte”, en AA.VV., *Storia della Svizzera italiana dal Cinquecento al Settecento*, a cargo de R. Ceschi, Stato del Cantone Ticino, Casagrande, Bellinzona 2000, pp. 289-312.

DELGADO BEDMAR, J. D., “El *Coliseo de Comedias* de San Ildefonso en el siglo XVIII”, en AA.VV., *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, actas del congreso (Madrid–Aranjuez 1987), Madrid 1989, pp. 230-236.

Disposizioni testamentarie, addizionali e codicillari Di S.E. il Sig. Marchese D. Annibale Deodato Scotti già defunto, In Parma, Nella R. D. Stamperia Monti di Borgo Riolo, 1754.

DUBINI, M., “*I pacta ad artem*, una fonte per la storia dell’emigrazione”, en AA.VV., *Col bastone e la bisaccia per le strade d’Europa. Migrazioni stagionali per le strade d’Europa dall’arco alpino nei secoli XVI-XVIII*, actas del congreso, Bellinzona 1987, pp. 73-81.

ENCISO RECIO, L. M., “Prólogo”, en AA.VV., *Carlos III y su época. La monarquía ilustrada*, a cargo de I. Enciso Alonso-Muñumer, Caroggio, Barcelona 2003.

FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A., *Guía de Madrid: manual del madrileño y del forastero*, 1876, edición facsímil, Madrid 1982.

FERNÁNDEZ MUÑOZ, A. L., “Arquitectura teatral en el Madrid del setecientos”, en AA.VV., *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, actas del congreso (Madrid–Aranjuez 1987), Madrid 1989, pp. 280-284.

FERNÁNDEZ MURGA, F., *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Estabia*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1989.

FIORI, G., “Stuccatori e pittori ticinesi a Piacenza nei secoli XVII e XVIII”, *Bollettino Storico della Svizzera Italiana*, LXXXI (1969), I, pp. 133-135.

FIORI, G., “Cozzi, Giuseppe”, en AA.VV., *Dizionario Biografico degli Italiani*, tomo XXX, Roma 1984, pp. 563-564.

FRANSCINI, S., *La Svizzera Italiana*, vols. I-III, Ruggia e Comp., Lugano 1837-1840, ed. a cargo de Virgilio Gilardoni, Casagrande, Bellinzona 1987.

FUGA, A., *Tecniche e materiali delle arti*, Dizionari dell'Arte, Electa, Milán 2004.

GÁRATE ROJAS, I., *Artes de los yesos. Yaserías y estucos*, Instituto Español de Arquitectura, Madrid 1999.

GARCÍA MELERO, J. E., “Génesis y conceptos urbanístico y arquitectónico del primitivo Teatro Real de Madrid”, *Reales Sitios*, 132, segundo trimestre 1997, pp. 53-67.

GARCÍA-TORAÑO, I., “El dibujo y su relación con el arte en la primera mitad del siglo XVIII”, en *La Real Biblioteca Pública 1711-1760. De Felipe V a Fernando VI*, catálogo de la exposición, a cargo de E. Santiago Páez, Biblioteca Nacional, Madrid 2004, pp. 359-380.

GARMS, J., “El proyecto de Juvarra para el Palacio Real de Madrid”, en *Filippo Juvarra 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*, catálogo de la exposición, a cargo de B. Blasco Esquivias y A. Bonet Correa, Madrid 1994, pp. 239-249.

GARMS, J., “Los proyectos de Robert de Cotte para el palacio del Buen Retiro”, texto revisado por J. L. Sancho Gaspar, en *El arte en la corte de Felipe V*, catálogo de la exposición, a cargo de M. Morán Turina, Patrimonio Nacional, Madrid 2002, pp. 213-222.

GEA ORTIGAS, M. I., *El Madrid desaparecido*, Madrid 1992.

GILI, A., “La Compagnia di Sant’Anna a Torino: una congregazione di mastri d’arte luganesi nel capoluogo sabaudo con il titolo di università e un patronato di cappella”, en AA.VV., *Col bastone e la bisaccia per le strade d’Europa. Migrazioni stagionali di mestiere dall’arco alpino nei secoli XVI-XVIII*, Edizioni Salvioni, Bellinzona 1991, pp. 99-104.

GONZÁLEZ SERRANO, A., “El arquitecto Vigilio Rabaglio en la construcción del Palacio Nuevo de Madrid y en otras obras”, en *Arquitecturas y ornamentos barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid*, catálogo de la eposición, a cargo de A. Bonet Correa, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1997, pp. 93-119.

GONZÁLEZ SERRANO, A., *Juan Bautista Saqueti, Arquitecto Mayor del Rey y Maestro Mayor de la villa de Madrid y de sus fuentes (de 1736 a 1764)*, tesis doctoral, tomos I-IV, Universidad Complutense de Madrid, 2001.

GONZÁLEZ SERRANO, A., “Giovan Battista Sacchetti, arquitecto y urbanista en la España de los primeros Borbones: 1736-1764”, en *El arte en la corte de Felipe V*, catálogo de la exposición, a cargo de M. Morán Turina, Madrid 2002, pp. 317-328.

GRITELLA, G., *Juvarra. L’architettura*, 2 vols., Módena 1992.

GROSSI, P., *Gandria. Storia, presenze, tradizioni, problemi*, Edizioni San Giorgio, Lugano 1984.

GUERRA DE LA VEGA, R., *Guía para visitar las iglesias y conventos del antiguo Madrid*, Madrid 1996.

GUIDI, M., *Dizionario degli artisti ticinesi*, Roma 1932.

GUIDI, M., “I Rabaglio”, *Corriere del Ticino*, 25 novembre 1949.

GUZZI, S., *Logiche della rivolta rurale. Insurrezioni contro la Repubblica Elvetica nel Ticino meridionale (1798-1803)*, Biblioteca dell'Archivio Storico Lombardo, Cisalpino, Istituto Editoriale Universitario, Bologna 1994.

HERNANDO CORDERO, J. F., "Historia de la construcción del Real Sitio de Riofrío", *Reales Sitios*, 126, cuarto trimestre 1995, pp. 43-53.

HERNANDO CORDERO, J. F., "El Real Bosque de Riofrío", *Reales Sitios*, 132, segundo trimestre 1997, pp. 4-13.

JUNQUERA MATO, J. J., "El palacio de Villahermosa y la arquitectura de Madrid", *Villa de Madrid*, XIV, 1976-IV, 53, pp. 27-38.

JUNQUERA MATO, J. J., "El Infante don Luis y su gusto: del mundo galante al *Sturm and Drang*", en *Goya y el infante don Luis de Borbón. Homenaje a la "infanta" María Teresa Vallabriga*, catálogo de la exposición, a cargo de J. J. Junquera Mato, Zaragoza 1996, pp. 9-18.

KARPOWICZ, M., *Artisti ticinesi in Polonia nel '500*, Repubblica e Cantone del Ticino, Lugano 1987.

La Certosa di Pavia, Monaci Cistercensi della Certosa di Pavia, s.l., s.f.

LANGHANS, E. A., "Theatre architecture", en AA.VV., *The New Grove Dictionary of Opera*, tomo IV, Nueva York 1992, pp. 709-722.

LAVALLE-COBO URIBURU, T., *El mecenazgo de Isabel de Farnesio, Reina de España*, tomos I-III, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1994.

LAVALLE-COBO URIBURU, T., "La reina Isabel de Farnesio y su hijo el infante cardenal", en *Goya y el infante don Luis de Borbón. Homenaje a la "infanta" María*

Teresa Vallabriga, catálogo de la exposición, a cargo de J. J. Junquera Mato, Zaragoza 1996, pp. 63-88.

LAVALLE-COBO URIBURU, T., “Biografía artística de Isabel de Farnesio”, en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, catálogo de la exposición, a cargo de D. Rodríguez Ruiz, Patrimonio Nacional, Madrid 2000, 182-193.

LAVALLE-COBO URIBURU, T., *Isabel de Farnesio: la reina coleccionista*, prólogo de G. Anes, Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, Fundación Caja Madrid, Madrid 2002.

LEZA, J. M., “Francesco Corradini y la introducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)”, *Artigrama*, 12, 1996-1997, pp. 123-146.

LLAGUNO Y AMIROLA, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, edición ilustrada y acrecentada con notas, adiciones y documentos a cargo de A. Ceán Bermúdez, tomos I-IV, 1829, ed. facsímil, Turner, Madrid 1977.

LUZÓN NOGUÉ, J. M., “Isabel de Farnesio y la Galería de Esculturas de San Ildefonso”, en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, catálogo de la exposición, a cargo de D. Rodríguez Ruiz, Patrimonio Nacional, Madrid 2000, pp. 203-219.

MADOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, 1845-1850, edición facsímil, Juntas Generales de Álava, Vitoria 1989.

MARÍAS, F., BUSTAMANTE, A., “Sobre el Curso de Arquitectura de la Academia”, en *El arte en tiempos de Carlos III*, IV jornadas de arte, Departamento de Historia del arte Diego Velázquez, Centro de Estudios Históricos, CSIC, Madrid 1989, pp. 151-159.

MARQUES, J. M., *Índices del Archivo de la Nunciatura de Madrid*, I-II, Roma 1976.

MARTÍN PÉREZ, P., *Las pinturas de las bóvedas del Palacio Real de San Ildefonso*, Patrimonio Nacional, Madrid 1989.

MARTÍN PÉREZ, P., “Gio. Francesco Sasso en el Real Sitio de San Ildefonso. Cenotafio de Felipe V e Isabel de Farnesio en la Real Colegiata de la Santísima Trinidad de San Ildefonso”, en AA.VV., *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, actas del congreso (Madrid–Aranjuez 1987), Madrid 1989, pp. 444-450.

MARTÍNEZ FRIERA, J., *Historia del Palacio de Buenavista hoy día Ministerio del Ejército*, Madrid 1943.

MARTÍNEZ MEDINA, A., SUÁREZ PERALES, A. I., “La casa-palacio del soto de Aldovea: estudio histórico-artístico”, *Anales del instituto de Estudios Madrileños*, XXIX, 1990, pp. 75-107.

MATTEUCCI, A. M., *Palazzi di Piacenza dal Barocco al Neoclassico*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, Turín 1979.

MATTEUCCI, A. M., “L’incidenza della cultura padovana nella formazione di Giacomo Bonavia”, en AA.VV., *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, actas del congreso (Madrid-Aranjuez 1987), Madrid 1989, pp. 471-480.

MENSI, L., *Dizionario biografico piacentino*, Piacenza 1899, edición facsímil, Piacenza 1978.

MERZARIO, R., “Uomini per la pianura. L’emigrazione dalle valli dell’antica diocesi di Como”, en AA.VV., *Col bastone e la bisaccia per le strade d’Europa. Migrazioni stagionali di mestiere dall’arco alpino nei secoli XVI-XVIII*, Edizioni Salvioni, Bellinzona 1991, pp. 13-21.

MESONERO ROMANOS, R. DE, *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y Villa*, 1833, edición facsímil, Madrid 1982.

MESONERO ROMANOS, R. DE, *El antiguo Madrid, paseos históricos anecdóticos por las calles y casas de esta villa*, 1861, Madrid 1995.

MESTRE SANCHÍS, A., “La Iglesia y el Estado. Los concordatos de 1737 y 1753”, en AA.VV., *Historia de España*, a cargo de R. Menéndez Pidal, tomo XXIX-I, Madrid 1987.

MOLINA CAMPUZANO, M., *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*, Madrid 1960.

MORALES MARÍN, J. L., “La escenografía durante el reinado de Felipe V”, en AA.VV., *España festejante. El siglo XVIII*, a cargo de M. Torrione, pp. 287-293.

MUÑOZ GARCINUÑO, G., “El origen de un palacio del duque de Osuna en Madrid: una casa con jardín, en la calle Puente Alto de Leganitos”, *Madrid revista de arte, geografía e historia*, 5, 2002, pp. 105-117.

NASALLI ROCCA, G., *Per le vie di Piacenza: ricordi di storia patria e pensieri*, Piacenza 1909, edición facsímil, Piacenza 1973.

NAVASCUÉS PALACIO, P., “Palacios madrileños del siglo XVIII”, *Aula de Cultura*, Ciclo de conferencias sobre Madrid en el siglo XVIII, Madrid 1978, pp. 5-26.

NAVASCUÉS PALACIO, P., “Ventura Rodríguez entre el barroco y el neoclasicismo”, en *El arquitecto Don Ventura Rodríguez*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Fernández Alba, Museo Municipal, Madrid 1983, pp. 111-129.

NICOLAU CASTRO, J., “Notas sobre la arquitectura toledana del siglo XVIII: José Hernández Sierra aparejador de la catedral y Tomás Talavera *maestro de albañilería y carpintería*”, *Archivo Español de Arte*, 238, 1987, pp. 153-166.

OLAECHEA, R., “Política eclesiástica del gobierno de Fernando VI”, en AA.VV., *La época de Fernando VI. Ponencias leídas en el coloquio conmemorativo de los 25 años*

de la fundación de la cátedra Feijoo, Centro de estudios del siglo XVIII, Universidad de Oviedo, Oviedo 1981, pp. 139-225.

OLIVATO, L., “Giambattista Novello, un architetto paduano del siglo XVIII en la corte de España”, *Archivo Español de Arte*, XLVII, octubre-diciembre 1974, 188, pp. 351-359.

ORELLI, C., “Facchini ticinesi nelle dogane di Livorno, Firenze e Genova. Alla conquista di un monopolio”, en *Seicento ritrovato. Presenze pittoriche “italiane” nella Lombardia Svizzera tra Cinquecento e Seicento*, catálogo de la exposición, a cargo de L. Damiani Cabrini, Skira, Milán 1996, pp. 25-53.

ORELLI, C., “I migranti nelle città d’Italia”, en AA.VV., *Storia della Svizzera italiana dal Cinquecento al Settecento*, a cargo de R. Cerschi, Stato del Cantone Ticino, Casagrande, Bellinzona 2000, pp. 257-288.

OZANAM, D., *Les diplomates espagnols du XVIII siècle*, Casa de Velázquez–Maison des Pays Ibériques, Madrid–Bordeaux 1998.

PEDRINI STANGA, L., *I Colomba di Arogno*, colección Artisti dei laghi. Itinerari europei, Fidia edizioni d’arte, Lugano 1994.

PEÑA LÁZARO, R., “Don Luis de Borbón y Teresa de Vallabriga”, en *Goya y el infante don Luis de Borbón. Homenaje a la “infanta” María Teresa Vallabriga*, catálogo de la exposición, a cargo de J. J. Junquera Mato, Zaragoza 1996, pp. 37-62.

PEÑAS SERRANO, P., “Luis González Velázquez, pintor de la Corte de Madrid”, en AA.VV., *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, actas del congreso (Madrid–Aranjuez 1987), Madrid 1989, pp. 551-555.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El museo pictórico y escala óptica*, tomos I-III, 1715, prólogo a cargo de J. A. Ceán Bermúdez (1829), Madrid 1947.

PÉREZ DE GUZMÁN, L., “Algunas noticias desconocidas sobre el teatro de los Caños del Peral”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXX, enero-junio 1926, pp. 87-92.

PÉREZ SAMPER, M. A., *Isabel de Farnesio*, Barcelona 2003.

PFISTER, M., “Repertorio onomastico di *Antichi maestri d’arte e di scuola della terre ticinesi. Notizie e documenti* di Luigi Brentani”, *Bollettino Storico della Svizzera Italiana*, XCV, 1987, II, pp. 66-85.

PFISTER, M., *Repertorium der Tessiner Künstler, der vergessene grösste kulturbeitrag der Schweiz an Europa*, Rapperswil 1994.

PFULG, G., “Ferdinando Reyff (1690-1750). Sculpteur et architecte romain, bourgeois de Fribourg. Sa formation à l’Académie Saint-Luc”, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 53, 1996, 3, pp. 255-261.

PITA ANDRADE, J. M., BOROBIA GUERRERO, M. M., *Maestros Antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza*, Madrid 1992.

PLAZA SANTIAGO, F. J. DE LA, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid 1975.

PONZ, A., *Viage de España: o cartas, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, tomos I-XVIII, 1774-1794; edición facsímil de la 3ª edición de 1793, Madrid 1972.

PROSERPI, I., *I Tencalla di Bissone*, colección Artisti dei laghi. Itinerari europei, n. 4, Lugano 1999.

QUINTANA MARTÍNEZ, A., *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid 1983.

RÉPIDE, P., *Las calles de Madrid*, Madrid 1981.

RICCÒ SOPRANI, L., “Affreschi inediti di Robert de Longe nei palazzi Caracciolo e Malvicini Fontana di Nibbiano”, *Strenna Piacentina*, 2001, pp. 47-51.

RICCÒ SOPRANI, L., “La decorazione pittorica del palazzo Somaglia su Strada Levata a Piacenza. Un episodio d’arte tra i più suggestivi del Settecento”, *Strenna Piacentina*, 2001, pp. 53-68.

RIPA, C., *Iconología*, traducción del italiano a cargo de J. y Y. Barja, traducción del latín y griego a cargo de R. M. Sánchez-Elvira y F. García Romero, Akal, Madrid 2002.

ROBINSON, M. F., “Aspectos financieros de la gestión del teatro de los Caños del Peral, 1786-1799”, en AA.VV., *La música en España en el siglo XVIII*, a cargo de M. Boyd y J. Carreras López, Madrid 2000, pp. 41-63.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., *El siglo XVIII. Entre tradición y academia*, serie “Introducción al arte español”, Sílex, Madrid 1992.

RODRÍGUEZ RUIZ, D., “El Palacio Real de Madrid”, en AA.VV., *Palacios Reales de España. Historia y arquitectura de la magnificiencia*, a cargo de D. Rodríguez Ruiz, Fundación Argentaria, Madrid 1996, pp. 153-180.

RODRÍGUEZ RUIZ, D., “El Palacio del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Un retrato cambiante del rey”, en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, catálogo de la exposición, a cargo de D. Rodríguez Ruiz, Patrimonio Nacional, Madrid 2000, pp. 25-41.

RODRÍGUEZ RUIZ, D., “Arquitectura y academia durante el reinado de Fernando VI”, en *Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza 1746-1759*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Bonet Correa y B. Blasco Esquivias, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 2002, pp. 219-243.

RODRÍGUEZ RUIZ, D., “La sombra de un edificio. El Escorial en la cultura arquitectónica española durante la época de los primeros Borbones”, *Quintana*, Revista de Estudios del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela, nº 2, 2003, pp. 57-94.

RODRÍGUEZ RUIZ, D., “Sobre el apacible engaño de la vista. Arte y arquitectura en España durante la primera mitad del siglo XVIII”, en *La Real Biblioteca Pública 1711-1760. De Felipe V a Fernando VI*, catálogo de la exposición, a cargo de E. Santiago Páez, Biblioteca Nacional, Madrid 2004, pp. 87-97.

RODRÍGUEZ RUIZ, D., “La arquitectura”, en *La Real Biblioteca Pública 1711-1760. De Felipe V a Fernando VI*, catálogo de la exposición, a cargo de E. Santiago Páez, Biblioteca Nacional, Madrid 2004, pp. 395-439.

ROGGERO BARDELLI, C., “Juvarra Primo Architetto Regio: le istruzioni di cantiere”, en *Filippo Juvarra. Architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, catálogo de la exposición, a cargo de V. Comoli Mandracci y A. Griseri, Fabbri Editori, Turín 1995, pp. 215-225.

ROMANO, G., *Guida ai monumenti di Pavia ed alla sua Certosa*, Pavía 1987.

RUIZ ALCÓN, M. T., *El palacio de Riofrío: su historia y construcción*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1962.

RUIZ ALCÓN, M. T., “El palacio de Riofrío”, *Archivo Español de Arte*, XXXVI, 1963, pp. 281-296.

RUIZ ALCÓN, M. T., “La escultura de Riofrío”, *Reales Sitios*, II, segundo trimestre 1965, 5, pp. 57-65.

RÜSCH, E., “Modelli e influssi nelle arti minori”, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, núm. 46, 1989, pp. 84-88.

SAAGER, A., “Ein berühmtes tessiner künstlerbrüderpaar”, *Tessiner Blätter–Rivista Ticinese*, 1922, pp. 116-120, 125-126.

SAMBRICIO RIVERA DE ECHEGARAY, C., “Virgilio Rabaglio, arquitecto de los Caños del Peral”, *Archivo Español de Arte*, 45, 1972, pp. 321-322.

SAMBRICIO RIVERA DE ECHEGARAY, C., *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid 1986.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., “Roberto Michel, escultor del siglo XVIII”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*, XXV, 1917, pp. 4-6.

SÁNCHEZ MOLTÓ, M. V., ARNÁIZ GORROÑO, M. J., PAVÓN MALDONADO, B., *Libro guía del visitante del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares. Crónica de su última restauración*, tomos I-II, Alcalá de Henares 1996.

SANCHO GASPAR, J. L., “Saqueti y los salones del Palacio Real”, *Reales Sitios*, XXV, segundo trimestre 1988, 96, pp. 37-44.

SANCHO GASPAR, J. L., “La alternativa francesa para el Palacio Real de Madrid: Gabriel, Boffrand, De Cotte, Bruart, 1736”, *Archivo Español de Arte*, 243, 1988, pp. 291-298.

SANCHO GASPAR, J. L., “El Palacio Real de Madrid: alternativas y críticas a un proyecto”, *Reales Sitios*, XXV, 1989, pp. 167-180.

SANCHO GASPAR, J. L., “La planta principal del Palacio Real de Madrid”, *Reales Sitios*, 109, 1991, núm. extraordinario, pp. 20-36.

SANCHO GASPAR, J. L., “Las críticas en España y desde Italia al Palacio Real de Madrid: Fuga, Salvi y Vanvitelli”, *Archivo Español de Arte*, 254, 1991, pp. 153-170.

SANCHO GASPAR, J. L., “Ferdinando Fuga, Nicola Salvi y Luigi Vanvitelli y el Palacio Real de Madrid y sus escaleras principales”, *Storia dell'Arte*, 72, 1991, pp. 199-252.

SANCHO GASPAR, J. L., “Espacios para la magestad en el siglo XVIII: la distribución de las habitaciones reales en el Palacio Nuevo de Madrid”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXI, 1992, pp. 19-41.

SANCHO GASPAR, J. L., “El palacio del Rey y sus subterráneos”, en *Propuestas para un Madrid soñado: de Texeira a Castro*, catálogo de la exposición, a cargo de J. Hernández Perera, V. Tovar Martín y J. Cantera Montenegro, Madrid 1992, pp. 57-64.

SANCHO GASPAR, J. L., “Francisco Sabatini, *primer arquitecto*, director de la decoración interior en los palacios reales”, en *Francisco Sabatini 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder*, catálogo de la exposición, a cargo de D. Rodríguez Ruiz, Madrid 1993, pp. 143-165.

SANCHO GASPAR, J. L., “Juvarra en los palacios reales españoles: el Palacio de La Granja”, en *Filippo Juvarra, 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*, a cargo de A. Bonet Correa y B. Blasco Esquivias, Madrid 1994, pp. 251-275.

SANCHO GASPAR, J. L., *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Madrid 1995.

SANCHO GASPAR, J. L., *Guía de visita. El Real Sitio de Aranjuez*, Patrimonio Nacional, Madrid 1997.

SANCHO GASPAR, J. L., “Los Sitios Reales, escenarios para la fiesta: de Farinelli a Boccherini”, en AA.VV., *España festejante. El siglo XVIII*, a cargo de M. Torrione, Málaga 2000, pp. 175-196.

SANCHO GASPAR, J. L., “De la galería del Rey al gabinete de la Reina: Felipe V en sus interiores”, en *El arte en la corte de Felipe V*, catálogo de la exposición, a cargo de M. Morán Turina, Patrimonio Nacional, Madrid 2002, pp. 329-352.

SANCHO GASPAR, J. L., “El Palacio Real Nuevo, su decoración interior y su reflejo en Riofrío”, en *Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza 1746-1759*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Bonet Correa y B. Blasco Esquivias, Madrid 2002, pp. 91-107.

SANCHO GASPAR, J. L., *Palacio Real de Madrid*, Patrimonio Nacional, Madrid 2004.

SANCHO GASPAR, J. L., ATIENZA, J. M., “Cartografía histórica de Aranjuez. Cinco siglos de ordenación del territorio”, *Riada*, 3, 1991, pp. 34-35.

SANCHO GASPAR, J. L., HERNÁNDEZ ALONSO, J., “El Palacio Real de Madrid como no llegó a ser. Reconstitución perspectiva de la fachada, la escalera principal y la galería de la Reina según los proyectos de G. B. Sacchetti”, *Reales Sitios*, 137, 1998, pp. 21-33.

SANCHO GASPAR, J. L., ORTEGA, J., “La Granja y los Palacios de San Ildefonso: sobre la restitución gráfica de las opciones arquitectónicas de Felipe V e Isabel de Farnesio”, en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, catálogo de la exposición, a cargo de D. Rodríguez Ruiz, Madrid 2000, pp. 102-126.

SANTOS OTERO, A. DE (ed.), *Los evangelios apócrifos*, edición crítica y bilingüe, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1993.

SCHINZ, H., *Descrizione della Svizzera italiana nel Settecento*, traducción italiana del original *Beyträge zur nahern Kenntniss des Schweizerlandes*, 1783-1787, Armando Dadò Editore, Locarno 1989.

SCHUBERT, O., *Historia del Barroco en España*, trad. de M. Hernández Alcalde, Madrid 1924.

SCHNYDER, M., “Aspects relatifs au crédit dans la société d’Ancien Régime”, *December Paper*, Séminaire départemental Social and economic History, IUE/HEC, 2002, pp. 1-20.

SCHNYDER, M., *Essere (con) qualcuno ovunque. L’arte e la necessità di tessere legami: le pratiche transnazionali del ceto dirigente dei baliaggi di Lugano e Mendrisio (secoli XVII e XVIII)*, proyecto de investigación, Université de Genève, Faculté des Lettres, Département d’histoire générale, 2009.

SCHLUCHTER, A., “Demografia e emigrazione nel Ticino in epoca moderna, secoli XVI-XIX”, en AA.VV., *Col bastone e la bisaccia per le strade d’Europa. Migrazioni stagionali di mestiere dall’arco alpino nei secoli XVI-XVIII*, Edizioni Salvioni, Bellinzona 1991, pp. 21-49.

SCOTTI TOSINI, A., “De Roma a las cortes europeas: los patronos de Juarra fuera de Italia”, *Reales Sitios*, año XXXI, núm. 119, 1994, pp. 4-16.

SORRIBES, P. C., “Excursión a Ávila, Segovia, Riofrío y La Granja”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones: arte, arqueología, historia*, n. 32, 1924, pp. 184-193.

SOMMER-MATHIS, A., “Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII”, *Artigrama*, 12, 1996-1997, pp. 45-77.

SOMMER-MATHIS, A., “Entre Viena y Madrid, el “tándem” Metastasio-Farinelli: dirección de escena y dirección artística”, en AA.VV., *España festejante. El siglo XVIII*, a cargo de M. Torrione, Málaga 2000, pp. 383-401.

STIFFONI, G. G., “La música teatral de Nicolò Conforto (Nápoles 1718–Aranjuez 1793). El estado de la investigación”, *Artigrama*, 12, 1996-1997, pp. 147-162.

SUGRANYES, S., “Vigilio Rabaglio, un architetto del Ticino”, en *Arquitecturas y ornamentos barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Bonet Correa, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1997, pp. 41-69.

SUGRANYES, S., “Vigilio e Pietro Rabaglio di Gandria”, en *Arquitecturas y ornamentos barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Bonet Correa, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1997, edición que contiene la traducción de los textos en italiano, pp. XV-XXVI.

SUGRANYES, S., “Le maestranze d’arte italiane nella Madrid dei primi Borboni”, en AA.VV., “Le capitali europee del Barocco tra cultura del progetto e cultura del cantiere”, actas del 5 congreso organizado por el Centro di Studi sul Barocco in Sicilia (Siracusa 1999), *Annali del Barocco in Sicilia*, 6, 1999, pp. 86-91.

SUGRANYES, S., “El proyecto de Santiago Bonavia y la construcción de la iglesia de San Justo y Pastor de Madrid (1739-1754)”, *Madrid revista de arte, geografía e historia*, 3, 2000, pp. 529-566.

SUGRANYES, S., “El proyecto de Santiago Bonavia y la construcción de la iglesia de San Justo y Pastor de Madrid (1739-1754). Apéndice documental”, *Madrid revista de arte, geografía e historia*, 4, 2001, pp. 279-313.

SUGRANYES, S., “Italianos y españoles al servicio del programa arquitectónico de los primeros Borbones”, en *Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza 1746-1759*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Bonet Correa y B. Blasco Esquivias, Madrid 2002, pp. 135-146.

SUGRANYES, S., “Vigilio e Pietro Rabaglio architetti e stuccatori di Gandria in terra di Spagna (XVIII secolo). Nuove prospettive di ricerca dai documenti ticinesi dell’Archivio di Stato del Cantone Ticino”, *Bollettino Storico della Svizzera Italiana*, CV, II, 2000, pp. 455-466.

TAMAYO, A., *Las iglesias barrocas madrileñas*, Madrid 1946.

TÁRRAGA BALDÓ, M. L., “El escultor Pedro Martinengo y la fachada principal del palacio de Aranjuez”, *Archivo Español de Arte*, XLIX, 1976, pp. 435-453.

TÁRRAGA BALDÓ, M. L., “Los hermanos Jaime y Vicente Bort en la Corte: el Puente Verde y el de Trofa”, *Imafronte*, núm. 2, 1986, pp. 65-82.

TÁRRAGA BALDÓ, M. L., *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, tomos I-III, Patrimonio Nacional, Madrid 1992.

THIEME, U., BECKER, F., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler: von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 voll., Leipzig 1907-1950, edición revisada por H. Vollmer, 19 voll., Leipzig 1992.

TOAJAS ROGER, M. A., “Las ordenanzas de Aranjuez en los siglos XVI a XVIII: referentes documentales para la historia y la arquitectura del Real Sitio”, *Anales de historia del Arte*, 6, 1996, pp- 85-121.

TORMO MONZÓ, E., *Las iglesias del antiguo Madrid*, reedición de los fascículos de 1927 anotada por E. Gómez Moreno, Madrid 1979.

TORRIONE, M., *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid: 1700-1759*, París 1998.

TORRIONE, M., “Isabel de Farnesio en el Palacio Viejo del Duque de Osuna: 1746-1747”, *Archivo Español de Arte*, 287, 1999, pp. 243-262.

TORRIONE, M., “El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida”, en AA.VV., *España festejante. El siglo XVIII*, a cargo de M. Torrione, Málaga 2000, pp. 295-322.

TORRIONE, M., “Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio: Farinelli, artífice de una resurrección”, en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, catálogo de la exposición, a cargo de D. Rodríguez Ruiz, Patrimonio Nacional, Madrid 2000, pp. 220-240.

TORRIONE, M., “Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI: cuatro óleos de Francesco Battaglioli”, *Reales Sitios*, 143, 2000, pp. 40-51.

TORRIONE, M., “La sociedad de Corte y el ritual de la ópera”, en *Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza 1746-1759*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Bonet Correa y B. Blasco Esquivias, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 2002, pp. 165-195.

TOVAR MARTÍN, V., “Pintura de arquitecturas fingidas en los palacios españoles de Aranjuez y La Granja de San Ildefonso”, *Bracara Augusta*, XXVII, 1973, pp. 3-15.

TOVAR MARTÍN, V., “Una familia madrileña de arquitectos: los Moradillo”, *Villa de Madrid*, 57, 1977, pp. 23-36.

TOVAR MARTÍN, V., *El Real Pósito de la Villa de Madrid. Historia de su construcción durante los siglos XVII y XVIII*, Madrid 1982.

TOVAR MARTÍN, V., “Carlos III y la cultura artística de su tiempo”, en *Carlos III Alcalde de Madrid 1788-1988*, catálogo de la exposición, a cargo de C. Sambricio, Madrid 1988, pp. 33-57.

TOVAR MARTÍN, V., “Teatro y espectáculo en la corte de España en el siglo XVIII”, en *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, catálogo de la exposición, a cargo de A. Bonet Correa, Madrid 1987, pp. 221-228.

TOVAR MARTÍN, V., “El Real Sitio del Buen Retiro”, *Villa de Madrid*, XXVII, 1989-IV, 102, pp. 13-46.

TOVAR MARTÍN, V., “Proyectos para la remodelación del Sitio Real de la Casa de Campo y del Buen Retiro”, *Anales de historia del arte*, 1, 1989, pp. 45-57.

TOVAR MARTÍN, V., “El diseño de Giambattista Novelli: fantasía y visión arbitraria del arte cortesano español”, *Academia*, 72, primer semestre 1991, pp. 155-167.

TOVAR MARTÍN, V., *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid 1991.

TOVAR MARTÍN, V., “La iglesia de San Justo y Pastor de Madrid: un espacio rococó en clave italiana”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXI, 1992, pp. 103-151.

TOVAR MARTÍN, V., “La escalera principal del Palacio Real de Aranjuez: alternativas para un diseño monumental”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 81 segundo semestre 1995, pp. 167-215.

TOVAR MARTÍN, V., “El incendio del palacio de Aranjuez en el siglo XVIII”, *Anales de Historia del Arte*, 6, 1996, pp. 47-65.

TOVAR MARTÍN, V., “El arquitecto italiano Santiago Bonavía y el trazado de la ciudad de Aranjuez”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXVII, 1997, pp. 469-503.

TOVAR MARTÍN, V., “Santiago Bonavia, arquitecto principal de las obras reales de Aranjuez”, *Anales de historia del arte*, 7, 1997, pp. 123-155.

TOVAR MARTÍN, V., “Santiago Bonavia en la obra del palacio real de Aranjuez”, *Academia*, 85, segundo semestre 1997, pp. 211-243.

TOVAR MARTÍN, V., “Giacomo Bonavia en la Corte española. Su obra en La Granja de San Ildefonso”, en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, catálogo de la exposición, a cargo de D. Rodríguez Ruiz, Patrimonio Nacional, Madrid 2000, pp. 127-139.

TOVAR MARTÍN, V., “La arquitectura en el reinado de Felipe V. Su organización administrativa y consultiva”, en *El arte en la corte de Felipe V*, catálogo de la exposición, a cargo de M. Morán Turina, Patrimonio Nacional, pp. 303-316.

TURINA GÓMEZ, J., *Historia del Teatro Real*, Madrid 1997.

URDIALES GUTIÉRREZ, V., *Seguidores y discípulos de los principales arquitectos del siglo XVIII*, tomos I-II, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992.

URREA FERNÁNDEZ, J., *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid 1977.

URREA FERNÁNDEZ, J., *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*, Fundación de Apoyo a la historia del Arte Hispánico, Madrid 2006.

VAREY, J. E., “The First Theatre on the Site of the Caños del Peral”, *Dieciocho*, 9, 1986, 1-2, pp. 290-296.

VÁZQUEZ BARRADO, A., “El palacio de la Nunciatura de Madrid. Obras de reestructuración (1650-1675)”, *Hispania Sacra*, LII, 2000, 106, pp. 507-538.

VÁZQUEZ GARCÍA, F., *El Infante don Luis Antonio de Borbón y Farnesio*, Ávila 1990.

VÁZQUEZ GESTAL, P., “Carlos III e Italia”, en *Carlos III y su época. La monarquía ilustrada*, a cargo de I. Enciso Alonso-Muñumer, Caroggio S.A. de ediciones, Barcelona 2003, pp. 67-89.

VEGEZZI, P., *Sulla prima esposizione storica in Lugano in occasione delle feste centenarie dell'indipendenza ticinese 1798-1898. Note e riflessi*, Giovanni Grassi, Lugano 1898.

VELASCO ZAZO, A., *Madrid monacal: estampas de los antiguos conventos*, Madrid 1943.

VERDÚ RUIZ, M., *La obra municipal de Pedro de Ribera*, Madrid 1988.

VERDÚ RUIZ, M., “Transformaciones dieciochescas del teatro del Buen Retiro”, en AA.VV., *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, actas del congreso (Madrid–Aranjuez 1987), pp. 804-810.

VERDÚ RUIZ, M., *El arquitecto Pedro de Ribera (1681-1742)*, Madrid 1998.

VILLANUEVA, J. DE, *Arte de albañilería*, Madrid, J. Martínez Dávila, 1827, edición a cargo de Á. L. Fernández Muñoz, Madrid 1984.

VILLENA CORTÉS, E., “El teatro de los Caños del Peral en la primera mitad del siglo XVIII”, en AA.VV., *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, actas del congreso (Madrid–Aranjuez 1987), Madrid 1989, pp. 822-828.

VORÁGINE, S. DE, *La leyenda dorada*, traducción y notas a cargo de Fray J. M. Matías, tomos I-II, Madrid 2006.

WITTKOWER, R., *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*, Cátedra, Madrid 1992; primera edición: Penguin Books, 1965.

a.- Catálogos de exposiciones

Centenario della indipendenza ticinese. Esposizione storica. Catalogo, Tessin Touriste, Lugano 1898.

Exposición del Antiguo Madrid. Catálogo general ilustrado, catálogo de la exposición, a cargo de J. Ezquerro del Bayo, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid 1926.

Madrid hasta 1875: testimonios de su historia, catálogo de la exposición, a cargo de M. Agulló y Cobo, Madrid 1979.

El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII, catálogo de la exposición, a cargo de J. L. Pita Andrade, A. E. Pérez Sánchez, F. Chueca Goitia y J. M. Azcárate Ristori, Madrid 1980.

El arquitecto Don Ventura Rodríguez, catálogo de la exposición, a cargo de A. Fernández Alba, Museo Municipal, Madrid 1983.

Madrid y los Borbones en el siglo XVIII. La construcción de una ciudad y su territorio, catálogo de la exposición, a cargo de F. Roch y J. Disdier, Conserjería de Cultura, Deportes y Turismo de la Comunidad de Madrid, Madrid 1984.

Domenico Scarlatti en España, catálogo de la exposición, a cargo de A. Bonet Correa, S. Rubio Calzón y J. J. Junquera Mato, Madrid 1985.

El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII, catálogo de la exposición, a cargo de A. Bonet Correa, Madrid 1987.

Carlos III Alcalde de Madrid 1788-1988, catálogo de la exposición, a cargo de C. Sambricio, Madrid 1988.

Las propuestas para un Madrid soñado: de Texeira a Castro, catálogo de la exposición, a cargo de J. Hernández Perera y V. Tovar Martín, Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, Madrid 1992.

Hacia una nueva idea de la arquitectura: premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831), catálogo de la exposición, a cargo de D. Rodríguez Ruiz, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1992.

Francisco Sabatini 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder, catálogo de la exposición, a cargo de D. Rodríguez Ruiz, Madrid 1993.

Ticino hoy. La esencia de habitar, catálogo de la exposición, a cargo de A. Herrera, Área de Cultura de la Fundación del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Ministerio de Cultura, Fundación Pro-Helvetia, Electa, Madrid 1993.

Filippo Juvarra, 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid, catálogo de la exposición, a cargo de A. Bonet Correa y B. Blasco Esquivias, Electa, Madrid 1994.

Filippo Juvarra architetto delle capitali. Da Torino a Madrid 1714-1736, catálogo de la exposición, a cargo de B. Blasco Esquivias, V. Comoli Mandracci y A. Griseri, Fabbri Editori, Turín 1995.

Seicento ritrovato. Presenze pittoriche "italiane" nella Lombardia Svizzera fra Cinquecento e Seicento, catálogo de la exposición, a cargo de L. Damiani Cabrini, Skira, Milán 1996.

Goya y el infante don Luis de Borbón. Homenaje a la "infanta" María Teresa Vallabriga, catálogo de la exposición, a cargo de J. J. Junquera Mato, Zaragoza 1996.

Arquitecturas y ornamentos barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid, catálogo de la exposición, a cargo de A. Bonet Correa, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1997. Una parte de la edición del catálogo contiene la traducción de los textos al italiano (pp. I-XLV).

I Trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750, catálogo de la exposición, a cargo de H. A. Millon, Monza 1999.

Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova, catálogo de la exposición, a cargo de F. Mazzocca, F. Colle y E. Morandotti, Skira, Milán 2002.

El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey, catálogo de la exposición, a cargo de D. Rodríguez Ruiz, Madrid 2000.

Luigi Vanvitelli e la sua cerchia, catálogo de la exposición, a cargo de C. de Seta, Electa, Nápoles 2000.

El arte en la corte de Felipe V, catálogo de la exposición, a cargo de M. Morán Turina, Patrimonio Nacional, Madrid 2002.

Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza 1746-1759, catálogo de la exposición, a cargo de A. Bonet Correa y B. Blasco Esquivias, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 2002.

La Real Biblioteca Pública 1711-1760. De Felipe V a Fernando VI, catálogo de la exposición, a cargo de E. Santiago Páez, Biblioteca Nacional, Madrid 2004.

Scagliole intarsiate. Arte e tecnica nel territorio ticinese tra il XVII e il XVIII secolo, catálogo de la exposición, a cargo de E. Rüschi, Milano 2007.

Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII, catálogo de la exposición, a cargo de D. Rodríguez Ruiz, Biblioteca Nacional, Madrid 2009.

Carlos III entre Nápoles y España, catálogo de la exposición, a cargo de N. Spinosa, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 2009.

II.- ABREVIATURAS

1. *Fondo Rabaglio*

RBG/: Madrid, Real Academia de San Fernando, Fondo Rabaglio. Las letras que siguen a la abreviatura indican la sección a la que pertenece la pieza (P: planos; O: ornamentos; B: bocetos; E: estarcidos; A: academias; M: manuscritos) y van seguidas por un guión y el número del documento.

ASB, FR: Bellinzona, Archivio di Stato del Cantone Ticino, Fondo Rabaglio; la abreviatura va seguida del número de cada dibujo.

FAM: documentos y dibujos conservados por la familia Rabaglio (Guido Rabaglio, Röschenz, Suiza); la abreviatura va seguida del número de cada documento. Parte de este material se puede consultar en copia microfilmada en el Archivio di Stato del Cantone Ticino de Bellinzona.

2. *Archivos y bibliotecas*

ACC: Cuenca, Archivo de la Catedral de San Julián

ADT: Toledo, Archivo Diocesano; Rep. tem. (Reparación de templos)

AGP: Madrid, Archivo General de Palacio

AHN: Madrid, Archivo Histórico Nacional; F.C., Hac., Gnral., Tes. (Fondos Contemporáneos, Ministerio de Hacienda, serie General, Tesorería).

AHPC: Cuenca, Archivo Histórico de Protocolos

AHPM: Madrid, Archivo Histórico de Protocolos

AMAE: Madrid, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación

APA: Arogno, Archivio Parrocchiale

APG: Gandria, Archivio Parrocchiale

ASF: Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

ASP: Piacenza, Archivio di Stato

ASB: Bellinzona, Archivio di Stato del Cantone Ticino

ASV: Roma, Archivio Segreto Vaticano; Arch. Nunz. Madrid (Archivio della Nunziatura di Madrid); Segr. di Stato (Segreteria di Stato)

AV: Madrid, Archivo de la Villa; ASA (Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento)

ADL: Lugano, Archivio Diocesano

BMV: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana

BN: Madrid, Biblioteca Nacional

BNF: París, Bibliothèque Nationale de France

Silvia Sugranyes Foletti

**LA COLECCIÓN DE DIBUJOS RABAGLIO:
UN EJEMPLO DE LA ACTIVIDAD DE DOS
MAESTROS EMIGRANTES ITALIANOS EN
ESPAÑA
(1737-1760)**

II

**Directores: D. Antonio Bonet Correa
Dña. Beatriz Blasco Esquivias
Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Arte II (Moderno)
Universidad Complutense de Madrid**

CATÁLOGO DE PLANOS Y DIBUJOS

Criterios descriptivos	p. 295
1.- El teatro de los Caños del Peral	p. 298
2.- El Palacio Real Nuevo	p. 304
3.- La iglesia de los santos Justo y Pastor	p. 312
4.- El palacio del Buen Retiro: el cuarto del infante cardenal Luis Antonio de Borbón en el Jardín de Francia.....	p. 364
5.- El palacio de los Afligidos	p. 394
6.- El convento de san Francisco de Paula llamado de la Victoria: el camarín de Nuestra Señora de la Soledad.....	p. 446
7.- El convento del Espíritu Santo: la iglesia	p. 450
8.- El palacio de la Nunciatura apostólica	p. 456
9.- El palacio de Villahermosa.....	p. 494
10.- El palacio arzobispal de Aldovea (San Fernando de Henares, Madrid).....	p. 500
11.- El palacio arzobispal de Alcalá de Henares (Madrid)	p. 504
12.- El palacio de Riofrío (Segovia).....	p. 508
13.- El Real Sitio de Aranjuez (Toledo)	p. 544
14.- La catedral de los santos María y Julián de Cuenca: los estucos de la capilla mayor.....	p. 546

15.- La iglesia de la Cartuja de Pavía	p. 586
16.- El plano RBG/P-58: el <i>grotto</i> (bodega) de los Rabaglio en Gandria.....	p. 588
17.- El plano ASB, FR, n. 56: el proyecto para la almazara de Gandria	p. 590
18.- El proyecto de arquitectura de Ferdinando Reyff	p. 592
19.- Planos no identificados	p. 600

CRITERIOS DESCRIPTIVOS

El siguiente catálogo comprende el conjunto de los dibujos estudiados en el presente trabajo, que han permitido trazar el íter profesional de Vigilio y Pietro Rabaglio y reconstruir el tejido conectivo del ambiente que frecuentaron en España. Se trata de los 127 planos de arquitectura conservados en los fondos Rabaglio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (66 planos) y del Archivio di Stato del Cantone Ticino de Bellinzona, Suiza (61 planos), éste último material actualmente inédito. Los planos, descritos según un criterio uniforme, se han identificado y agrupado por monumentos y se han circunscrito al contexto de cada construcción. Cuando ha sido el caso, como por lo que respecta a los palacios del Buen Retiro y de los Afligidos o a la iglesia de los santos Justo y Pastor, se han podido relacionar los planos de arquitectura con algunos de los dibujos de ornamentos y bocetos conservados en los fondos Rabaglio de Madrid y Bellinzona, así como también con planos conservados en otros archivos. En el caso de un monumento, el de la capilla mayor de la catedral de los Santos María y Julián de Cuenca, los ornamentos y bocetos del fondo Rabaglio constituyen los únicos documentos gráficos que atestiguan el trabajo realizado por los Rabaglio, en este caso por Pietro.

Por norma, a cada plano del fondo Rabaglio corresponde una ficha con los siguientes campos: fondo de procedencia y número de inventario, autor o atribución, sujeto y fecha, técnica de realización, dimensiones, escala de representación gráfica y numérica, notas manuscritas y relación con otros dibujos de los fondos Rabaglio conservados en Bellinzona y Madrid, del material en manos de la familia Rabaglio o de otros archivos. Los mismos criterios descriptivos se han aplicado a los dibujos de ornamentos y bocetos asociados a los planos de arquitectura e incluidos en el trabajo.

A propósito del campo autor o atribución se debe precisar lo siguiente: los dibujos firmados o rubricados en los fondos Rabaglio de Madrid y Bellinzona son en total 57 y de varias manos distintas; Vigilio Rabaglio firma 25 dibujos (RBG/P-20 a P-23, P-25, P-28, P-45, O-2 y O-54; ASB, FR, nn. 1, 17, 18, 41, 62 hasta 74); Pietro Rabaglio firma 32 (ASB, FR, n. 82; RBG/O-60 y A-2 hasta A-12r, A-14 hasta A-27, A-30, A-31, A-33, A-36 y A-37); Santiago Bonavia firma el dibujo ASB, FR, n. 9; Pedro de Ribera el RBG/P-43; Giambattista Novelli el ASB, FR, n. 43. El nombre consignado en el campo debe ser interpretado en sentido amplio; el autor puede ser el artífice

material del plano o dibujo o, como sucede en la mayoría de los casos, el autor es el responsable de una obra realizada en equipo. Cuando el campo permanece en blanco significa que no se dispone de elementos de atribución lo bastante sólidos como para consignar un nombre.

Por lo que respecta al soporte, únicamente se señala la presencia de la filigrana en el papel, quedando sobreentendido que en los otros casos la hoja no la contiene.

Las hojas con márgenes irregulares han sido medidas en los puntos de máxima dimensión.

Las notas manuscritas (leyendas, inscripciones, firmas y rúbricas) aparecen entre comillas “ ”; en la transcripción, se reproducen la grafía y la puntuación del documento original. El grafema *u* equivalente a *v* y el *ç* equivalente a *c* se han transcrito siguiendo el uso moderno; los grafemas *i*, *ȝ* e *ij* se han transcrito como *i* e *ii*. Las integraciones (fechas deducidas de otras fuentes documentales, disolución de las abreviaciones y añadiduras útiles para la comprensión del texto) se han reproducido entre corchetes []. Los puntos de suspensión entre corchetes [...] indican las lagunas presentes en el texto; entre paréntesis agudo < > aparecen las correcciones canceladas en el original.

Catálogo de planos y dibujos

1.- El teatro de los Caños del Peral

RBG/P-56

Vigilio Rabaglio

Madrid, teatro de los Caños del Peral, 1737-1738

planta

Lápiz, tinta sepia y aguadas de colores rosa y marrón sobre papel verjurado con filigrana.

23.7 x 36.1 cm.

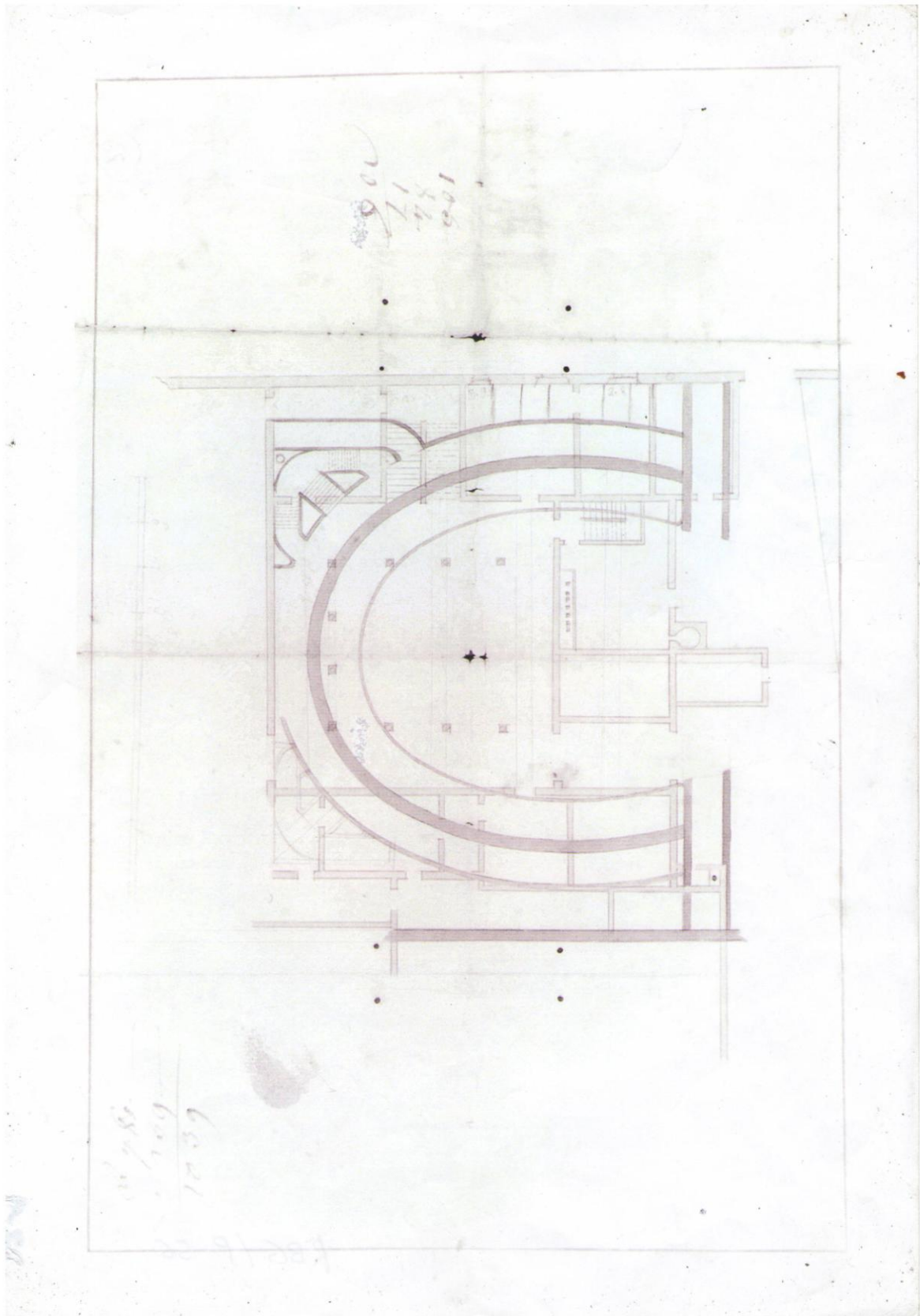
Escala gráfica.

Operaciones aritméticas manuscritas.

Relacionado con los planos ASB, FR, nn. 5 y 6.

El diseño representa probablemente el subsuelo del edificio, con los conductos y depósitos de agua de los antiguos lavaderos⁹⁴⁰.

⁹⁴⁰ ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1, documento del 20 de junio de 1750; AV, ASA, 3-134-25, documento del 9 de enero de 1750.



(RBG/P-56)

ASB, FR, n. 5

Vigilio Rabaglio

Madrid, teatro de los Caños del Peral, 1737-1738

planta y corte interior parciales

Lápiz, tinta negra y aguadas de colores gris, amarillo y rosa de varias tonalidades sobre papel verjurado grueso.

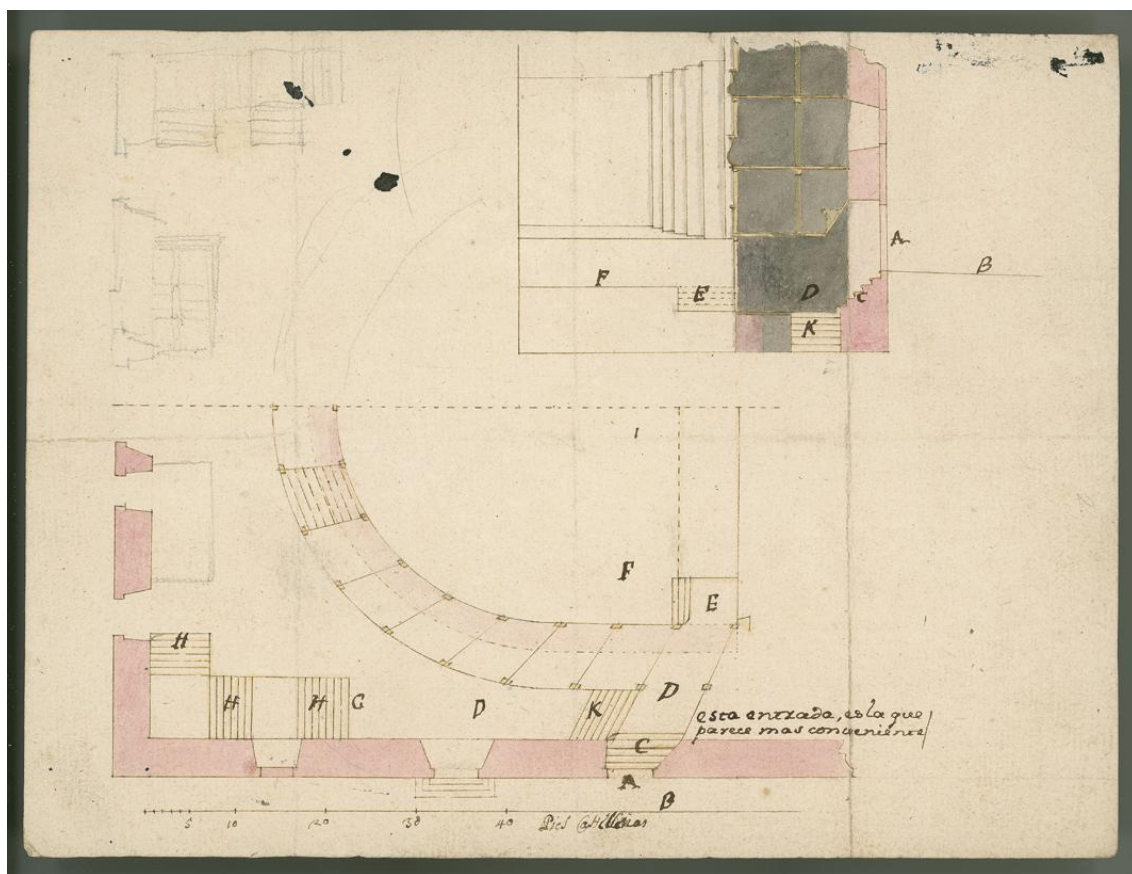
20.5 x 27 cm.

En el margen inferior: escala gráfica y numérica de 40 “Pies Castellanos”.

En la esquina inferior derecha: “Esta entrada, es la que/ parece más conveniente”. Sobre el plano, letras que remiten a una leyenda (A-H, K).

Relacionado con los planos RBG/P-56 y ASB, FR, n. 6.

El plano es un proyecto para abrir una entrada lateral al teatro (A) desde la calle (B). El pasillo (D) y las escaleras (C, K y E) comunican con la platea (F). El corte interior presenta una perspectiva parcial del escenario y una sección de los cuatro pisos del edificio. En él se advierte el desnivel existente entre la calle (B) y el piso principal (F). La escalera angular (H) da acceso a las plantas superiores; la otra, situada entre los palcos, comunica la entrada principal con el interior del auditorio.



(ASB, FR, n. 5)

ASB, FR, n. 6

Vigilio Rabaglio

Madrid, teatro de los Caños del Peral, 1737-1738

planta

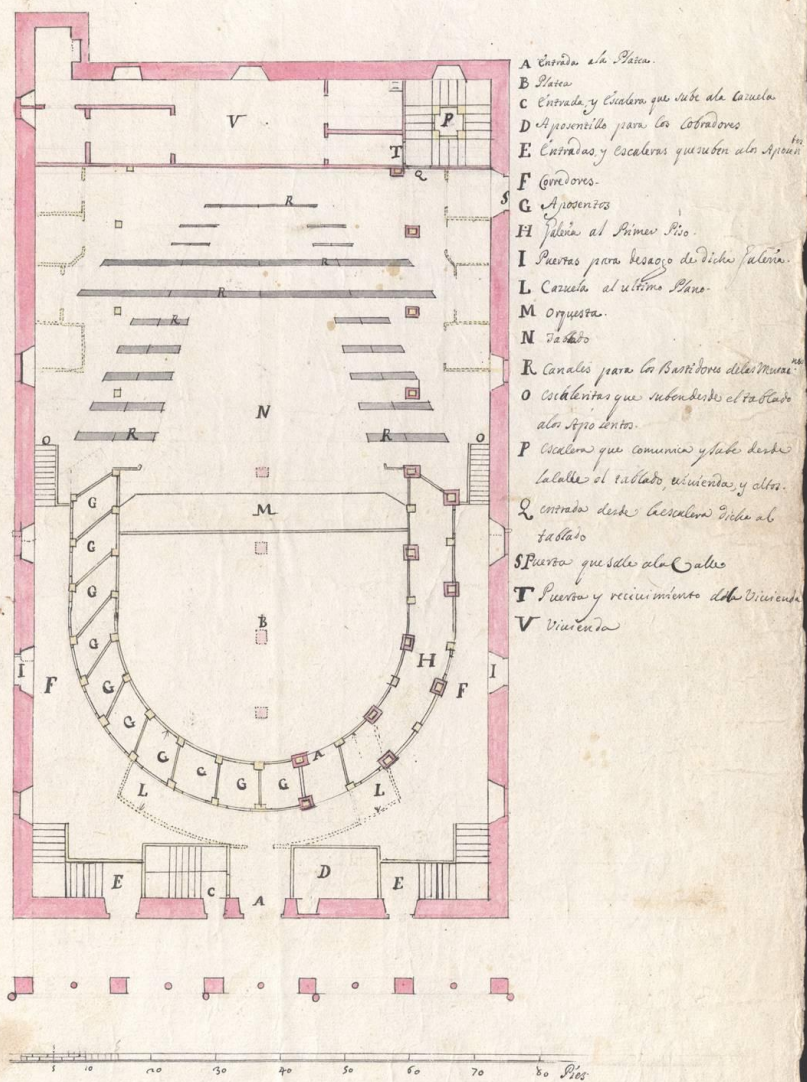
Lápiz, tinta negra y aguadas de colores rosa, amarillo y gris sobre papel verjurado con filigrana.

49 x 37.5 cm.

En el margen inferior, escala gráfica y numérica de 60 “Pies”.

Leyenda: “A. Entrada a la Platea/ B. Platea/ C. Entrada y escalera que sube a la cazuela/ D. Aposentillo para los cobradores/ E. Entradas y escaleras que suben a los Aposentos/ F. Corredores/ G. Aposentos/ H. Galería al Primer Piso/ I. Puertas para desaogo de dicha galería/ L. Cazuela al último Plano/ M. Orquesta/ N. Tablado/ R. Canales para los Bastidores de las mutac[i]ones/ O. escaleritas que suben desde el tablado a los Aposentos/ P. escalera que comunica y sube desde la calle al tablado, vivienda y altos/ Q. entrada desde la escalera dicha al tablado/ S. Puerta que sale a la calle/ T. Puerta y recibimiento de la vivienda/ V. Vivienda”.

Relacionado con los planos RBG/P-56 y ASB, FR, n. 5.



(ASB, FR, n. 6)

2.- El Palacio Real Nuevo

ASB, FR, n. 14

Círculo de Giovan Battista Sacchetti

Madrid, Palacio Real, 1747

planta de la mitad oriental del palacio; planta principal

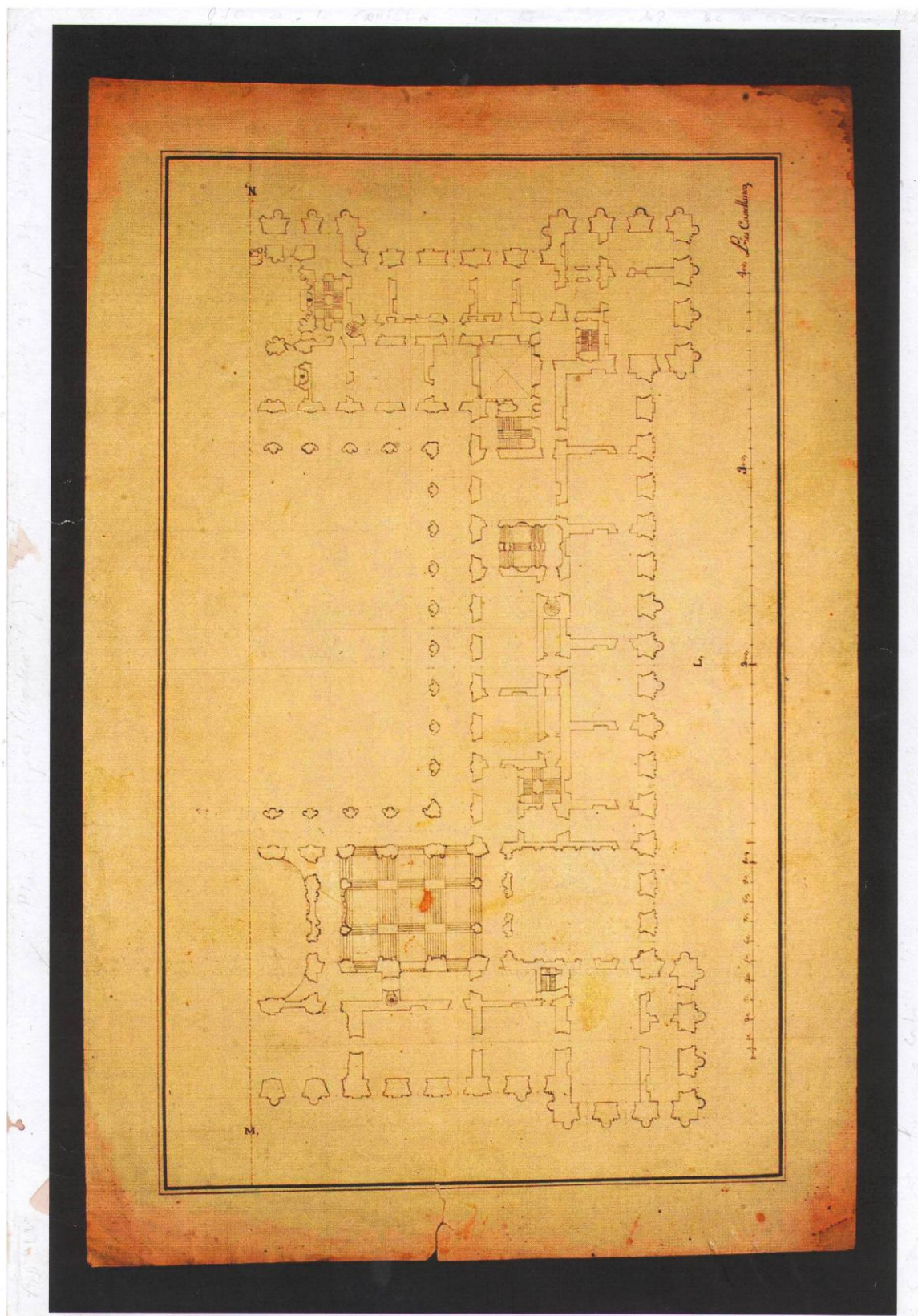
Lápiz y tinta negra sobre papel verjurado grueso con filigrana.

34.2 x 53 cm.

Escala gráfica y numérica: 400 “Pies Castellanos”.

“Salon de Ymbajadores// Salon de foncioni// escalera principal// salon de Guarda”.

Relacionado con los planos ASB, FR, n. 15 y RBG/P-54 y 55.



(ASB, FR, n. 14)

ASB, FR, n. 15

Círculo de Giovan Battista Sacchetti

Madrid, Palacio Real, 1742-1743

planta de la escalera principal; proyecto de construcción

Lápiz y tinta negra sobre papel verjurado picado para estarcido.

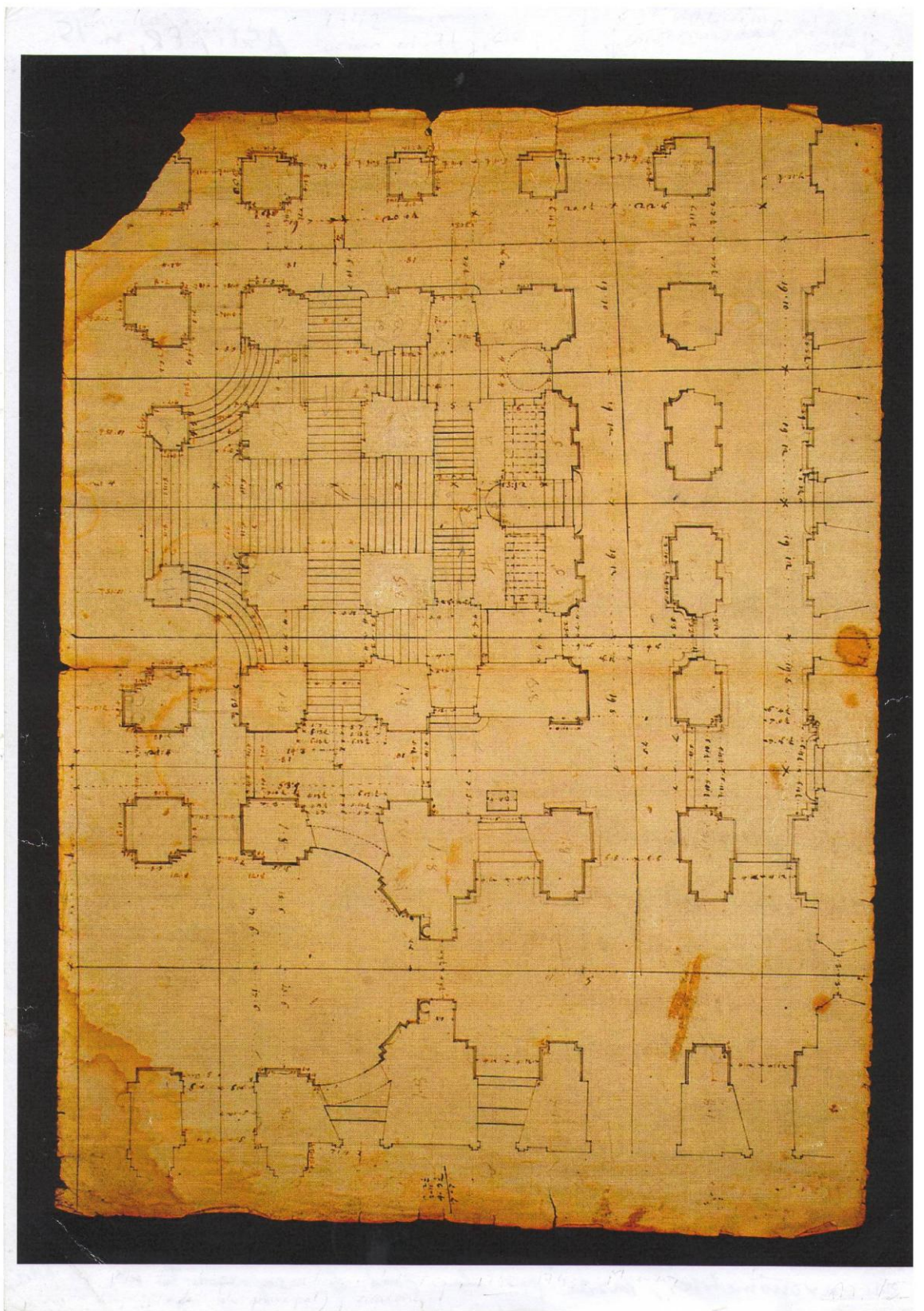
47.7 x 59.5 cm.

Anotaciones de cotas y medidas a lápiz y tinta.

Relacionado con los planos ASB, FR, n. 14 y RBG/P-54 y P-55.

El plano está relacionado con dos proyectos dibujados por Giovan Battista Sacchetti (AGP, nn. 62 y 71)⁹⁴¹.

⁹⁴¹ El plano AGP, n. 62 está reproducido en: F. J. DE LA PLAZA SANTIAGO, op. cit., lám. XXXI.



(ASB, FR, n. 15)

RBG/P-54

Círculo de Giovan Battista Sacchetti

Madrid, Palacio Real, 1745

planta de la escalera principal

Lápiz negro sobre papel verjurado con filigrana picado para estarcido.

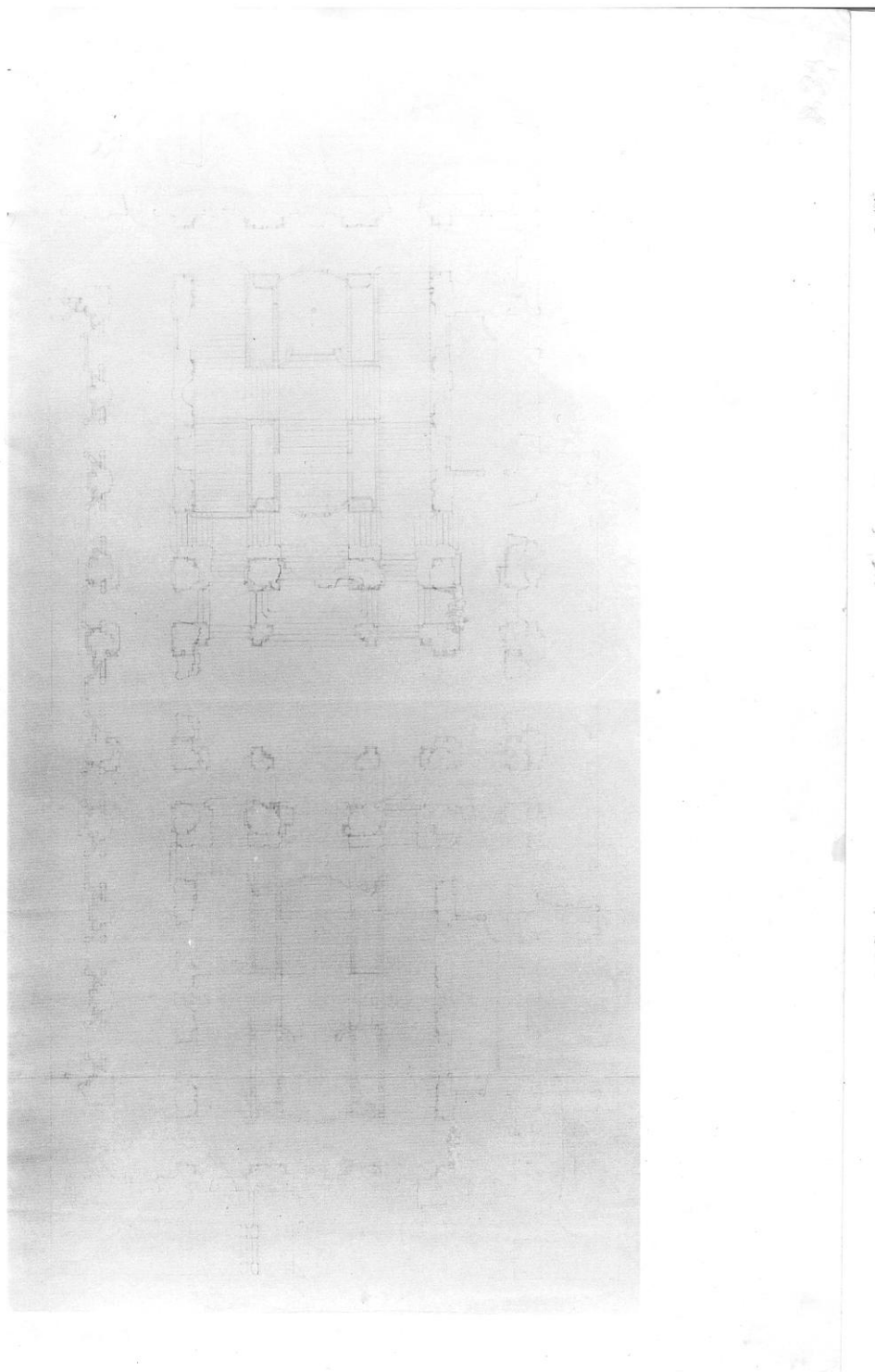
53.8 x 103.5 cm.

En un círculo: “37”.

Relacionado con los dibujos RBG/P-55, ASB, FR, nn. 14 y 15.

El plano está relacionado con el proyecto de escalera presentado por Giovan Battista Sacchetti a los reyes el 25 de julio de 1745, del que se conserva un corte interior (AGP, n. 4583⁹⁴²).

⁹⁴² J. L. SANCHO GASPAR, “Ferdinando Fuga”, op. cit., fig. 19.



(RBG/P-54)

RBG/P-55

Círculo de Giovan Battista Sacchetti

Madrid, Palacio Real, 1744

planta de la rampa derecha de la escalera principal al nivel del suelo y de la planta noble, trazada con línea discontinua

Lápiz, tinta negra y aguadas rosa y gris sobre papel verjurado.

Escala gráfica y numérica de “60 Pies”.

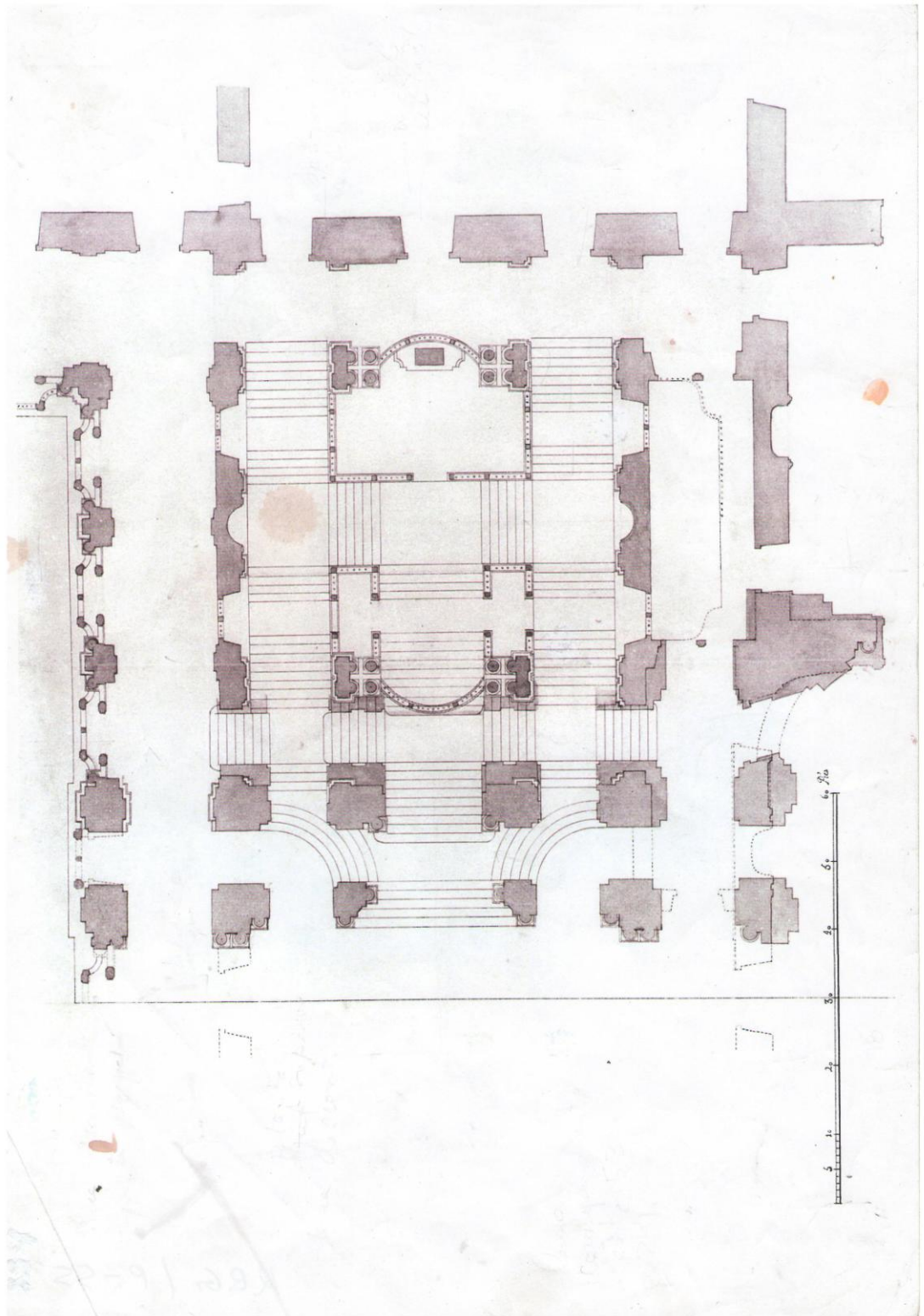
47 x 62.3 cm.

En un círculo: “62”.

Relacionado con los planos RBG/P-54 y ASB, FR, nn. 14 y 15.

El plano es análogo al proyecto de escalera de Giovan Battista Sacchetti presentado el 26 de junio de 1744 en el que se suprimen los descansillos del nivel intermedio, entre la planta baja y la noble, previstos dos años antes (AGP, n. 68⁹⁴³).

⁹⁴³ Ibidem, p. 211, figura 15.



(RBG/P-55)

3.- La iglesia de los santos Justo y Pastor

RBG/P-1

Vigilio Rabaglio

Madrid, iglesia de los santos Justo y Pastor, 1739-1743

planta estratigráfica de la iglesia con el nuevo proyecto (iglesia y cripta), el plano de los antiguos edificios (iglesia medieval y dependencias parroquiales), la intervención de Teodoro Ardemans y el entorno urbano

Lápiz negro, tintas sepia y roja y aguadas de colores sobre papel verjurado con filigrana y estarcido.

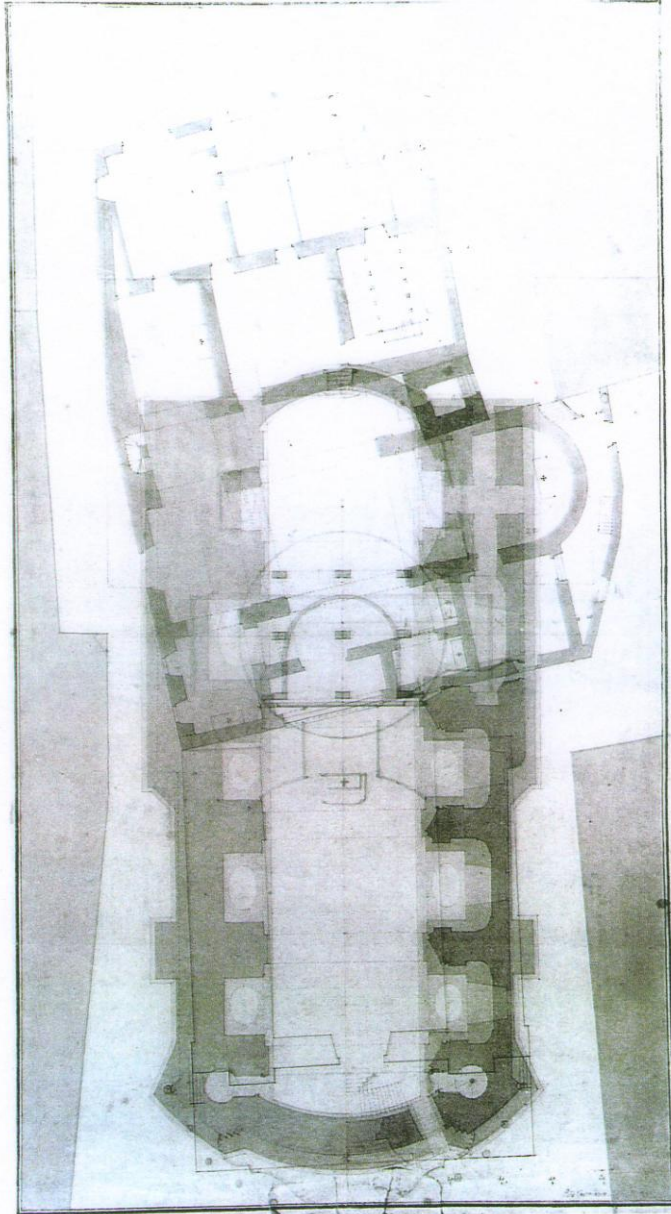
Escala gráfica y numérica de “50 Pies Castellanos”.

83 x 46.4 cm.

En un círculo: “43”.

Relacionado con los dibujos RBG/P-2, P-4 hasta P-8, P-50, P-51, P-60 hasta P-62, O-52 y O-80; ASB, FR, nn. 7 hasta 13; FAM, nn. 21.1 y 21.2.

El dibujo presenta la planta de la antigua iglesia medieval antes de su desmonte. Los cimientos cavados por T. Ardemans en 1698 en el espacio del cementerio están trazados con una línea continua y fina de color gris. Los tabiques que separan la nueva nave del antiguo edificio y las estructuras provisionales de madera están señalados en amarillo. El entorno urbano representado es el comprendido entre la plaza de las Carboneras y la casa del conde de Miranda en la parte superior, la callejuela de Puñonrostro a la izquierda, el palacio arzobispal a la derecha y la actual calle de San Justo ante la fachada. La cúpula circular trazada sobre el crucero de la iglesia no coincide con la de perfil elíptico de los planos RBG/P-6 y P-7 y ASB, FR, n. 12.



(RBG/P-1)

ASB, FR, n. 7

Vigilio Rabaglio

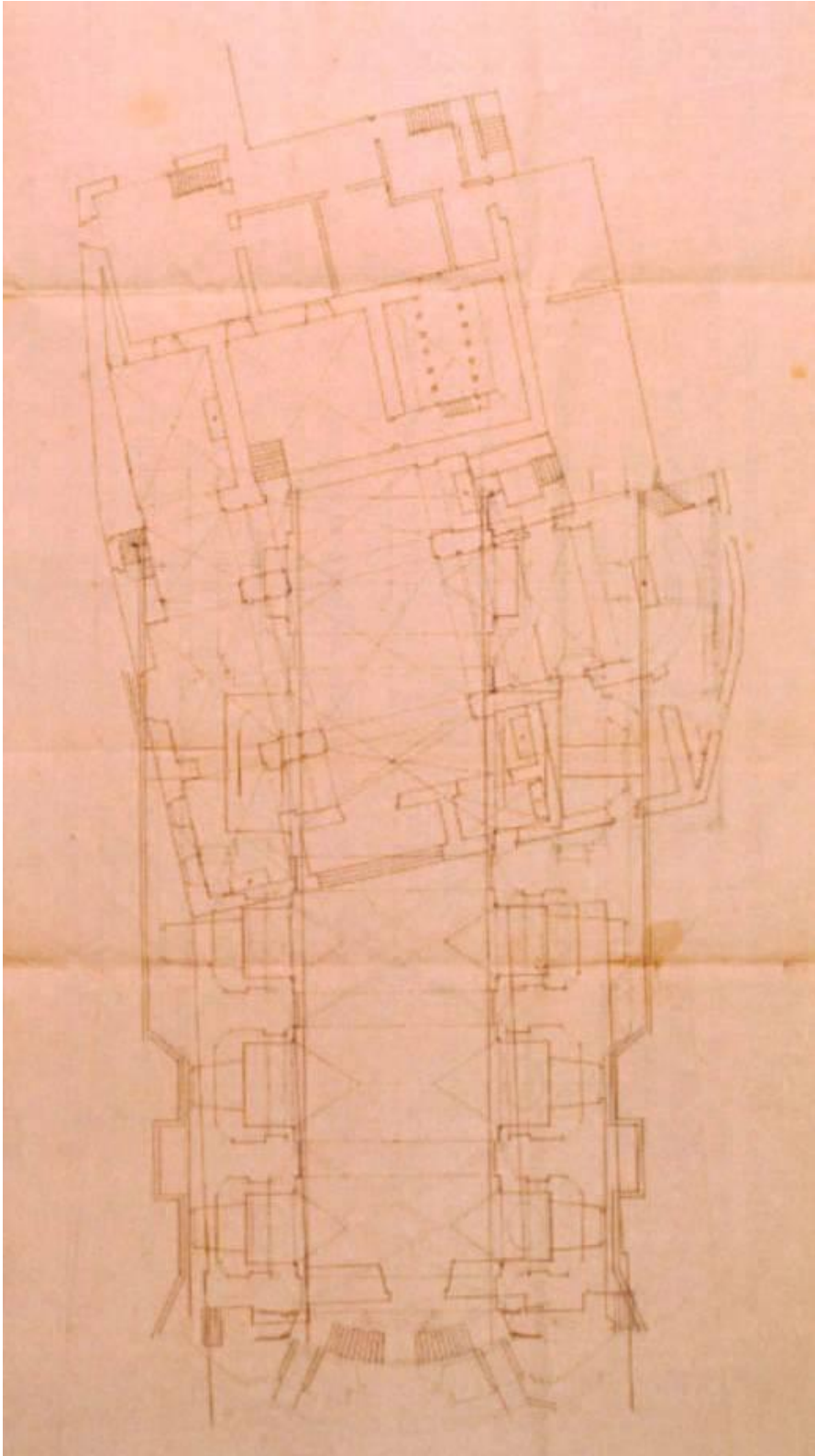
Madrid, iglesia de los santos Justo y Pastor, 1739-1743

planta estratigráfica con el nuevo proyecto (iglesia y cripta), el plano de los antiguos edificios (iglesia medieval y dependencias parroquiales) y la intervención de Teodoro Ardemans

Lápiz y tinta negra sobre papel verjurado con filigrana, preparado para estarcido.

96.5 x 65.5 cm.

Relacionado con los dibujos RBG/P-1, P-2, P-4 hasta P-8, P-50, P-51, P-60 hasta P-62, O-52 y O-80; ASB, FR, nn. 8 hasta 13; FAM, nn. 21.1 y 21.2.



(ASB, FR, n. 7)

RBG/P-2

Vigilio Rabaglio

Madrid, iglesia de los santos Justo y Pastor, 1739-1743

planta de la iglesia y de la cripta

Lápiz negro, tinta negra y aguada rosa sobre papel verjurado con filigrana.

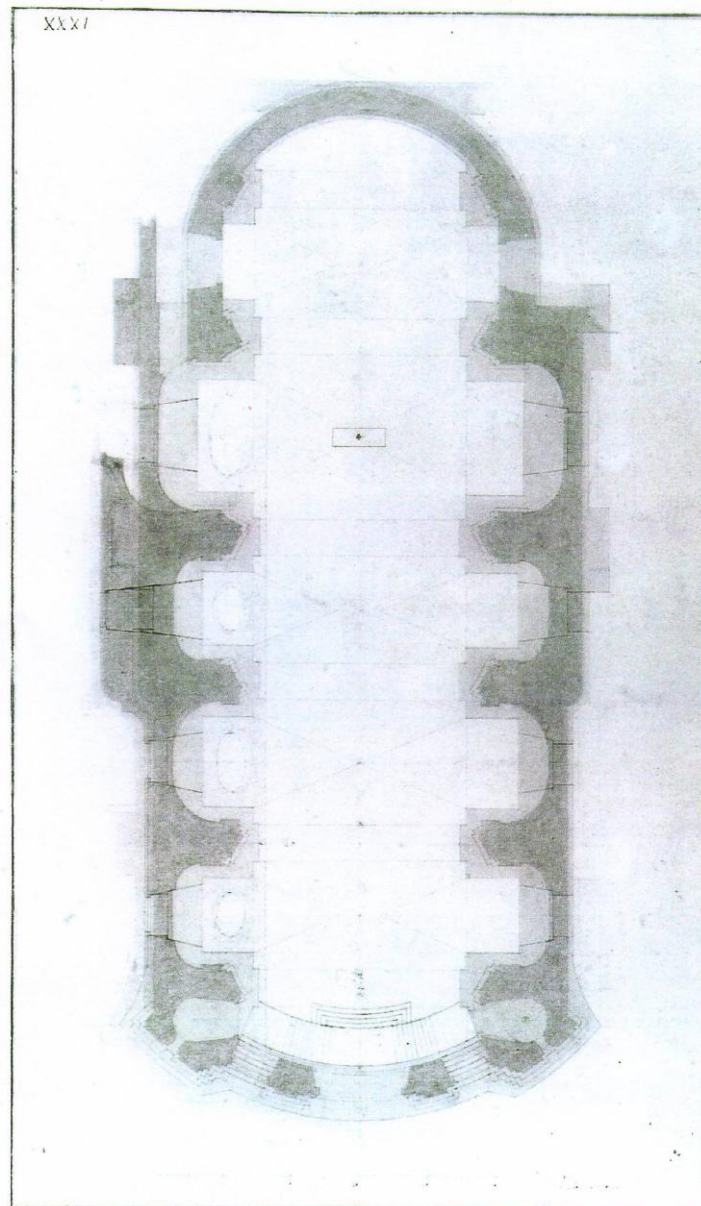
Escala gráfica y numérica de “60 Pies Castellanos”.

63.2 x 37.7 cm.

“XXXI”; en un círculo: “84”

Relacionado con los dibujos RBG/P-1, P-4 hasta P-8, P-50, P-51, P-60 hasta P-62, O-52 y O-80; ASB, FR, nn. 7 hasta 13; FAM, nn. 21.1 y 21.2.

Es un estudio preparatorio para la cripta, cuya estructura está detallada. El plano está relacionado con el plano RBG/P-5 por la forma de las capillas laterales y fue realizado durante la construcción de la bóveda inferior, en la primera fase de las obras.



(RBG/P-2)

RBG/P-4

Vigilio Rabaglio

Madrid, iglesia de los santos Justo y Pastor, 1749-1750

planta de la iglesia, de la cripta y de las sacristías

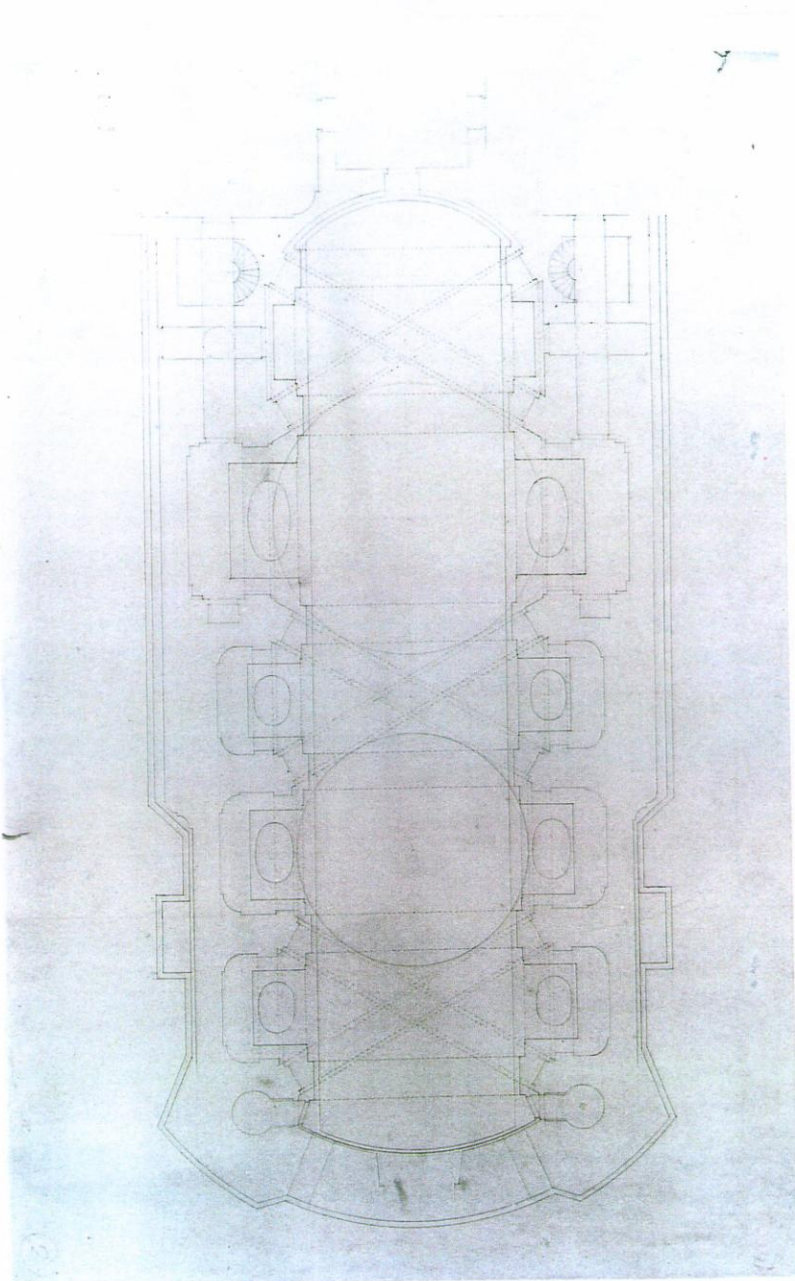
Lápiz negro y tinta roja sobre papel verjurado con filigrana.

65.6 x 42.3 cm.

En un círculo: "2".

Relacionado con los dibujos RBG/P-1, P-2, P-5 hasta P-8, P-50, P-51, P-60 hasta P-62, O-52 y O-80; ASB, FR, nn. 7 hasta 13; FAM, nn. 21.1 y 21.2.

El plano presenta las tribunas laterales del presbiterio con sus escaleras de acceso. La forma de las capillas de la iglesia principal o superior es distinta a la representada en los planos RBG/P-2 y P-5.



(RBG/P-4)

RBG/P-5

Santiago Bonavia

Madrid, iglesia de los santos Justo y Pastor, 1739

planta de la iglesia, con la proyección de la bóveda y de la cúpula de la nave, de la cúpula del crucero y de los altares mayor y laterales; propuestas para las gradas y barandillas de las capillas laterales y del presbiterio, así como para la tribuna del órgano

Lápiz negro, tinta negra y aguada rosa sobre papel verjurado.

Escala gráfica y numérica de “60”.

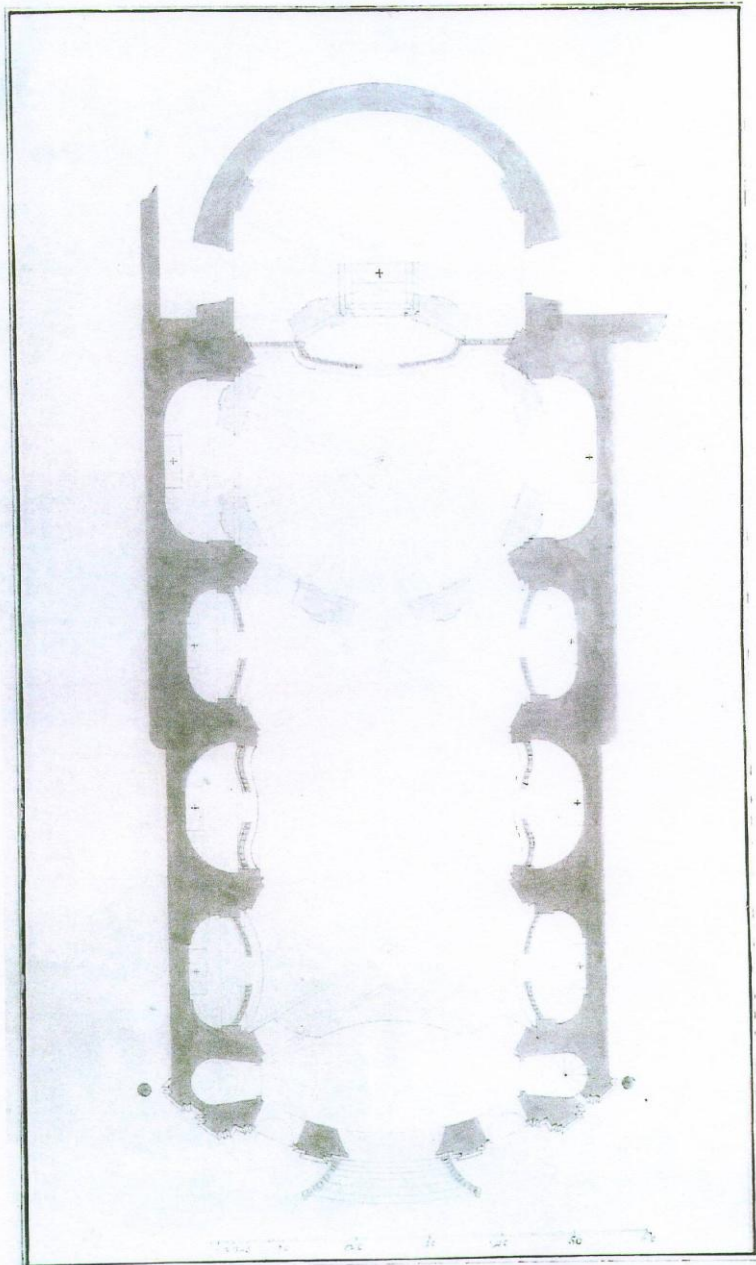
63.3 x 38.6 cm.

Relacionado con los dibujos RBG/P-1, P-2, P-4, P-6 hasta P-8, P-50, P-51, P-60 hasta P-62, O-52 y O-80; ASB, FR, nn. 7 hasta 13; FAM, nn. 21.1 y 21.2.

El plano está relacionado con la planta de la iglesia diseñada por Santiago Bonavia entre los meses de abril y mayo de 1739⁹⁴⁴, así como con la descripción anónima de ésta presentada en el Ayuntamiento en el mes de junio siguiente⁹⁴⁵.

⁹⁴⁴ ADT, Rep. tem., leg. M 18, documentos del 23 de abril y del 21 de mayo 1739.

⁹⁴⁵ Ibidem, documento s.f. pero de 21 de mayo de 1739; A.V., ASA, 1-188-23, documento sin fecha pero de junio de 1739.



(RBG/P-5)

RBG/P-6

Vigilio Rabaglio

Madrid, iglesia de los santos Justo y Pastor, 1749-1751

planta de la iglesia con la proyección de la bóveda, los accesos laterales a la calle, las oficinas y las viviendas parroquiales

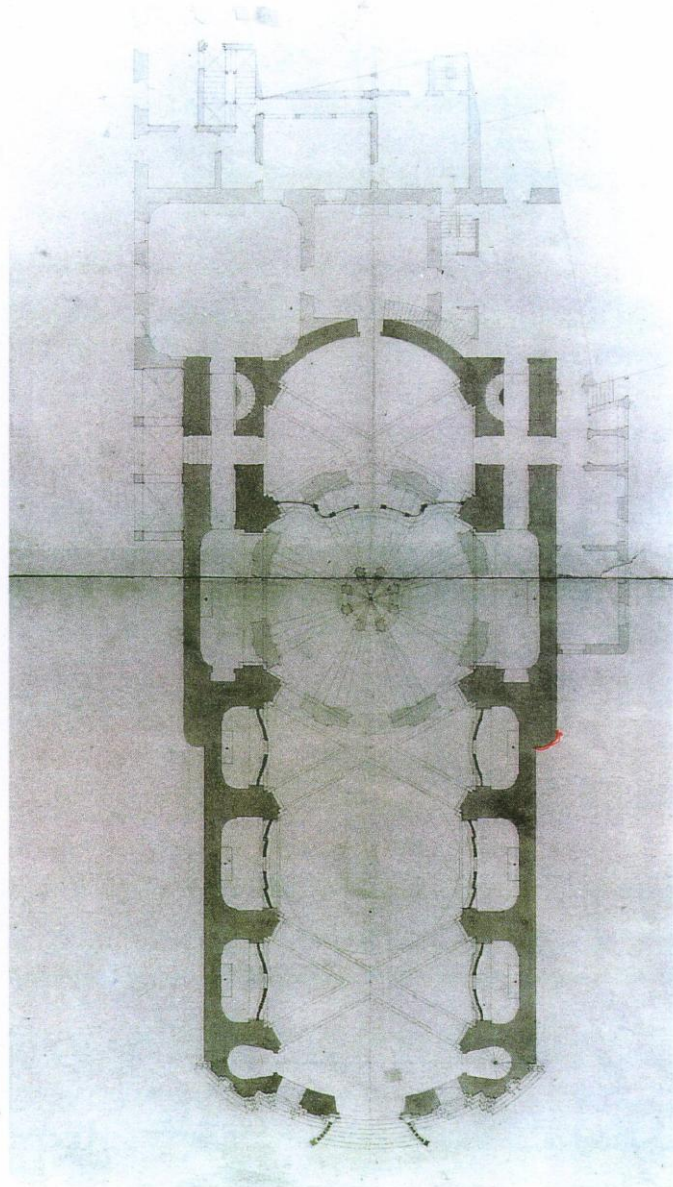
Lápiz negro, tinta negra y aguada rosa sobre papel verjurado con filigrana.

83.6 x 65.7 cm.

En un círculo: "52".

Relacionado con los dibujos RBG/P-1, P-2, P-4, P-5, P-7, P-8, P-50, P-51, P-60 hasta P-62, O-52 y O-80; ASB, FR, nn. 7 hasta 13; FAM, nn. 21.1 y 21.2.

El plano está relacionado con los dibujos RBG/P-7 y ASB, FR, nn. 12-13.



(RBG/P-6)

RBG/P-7

Vigilio Rabaglio

Madrid, iglesia de los santos Justo y Pastor, 1749-1751

planta de la iglesia, de la sacristía principal y de la capilla particular ovalada con proyección de las bóvedas

Lápiz negro, tinta negra y aguada rosa sobre papel verjurado con filigrana.

Escala gráfica.

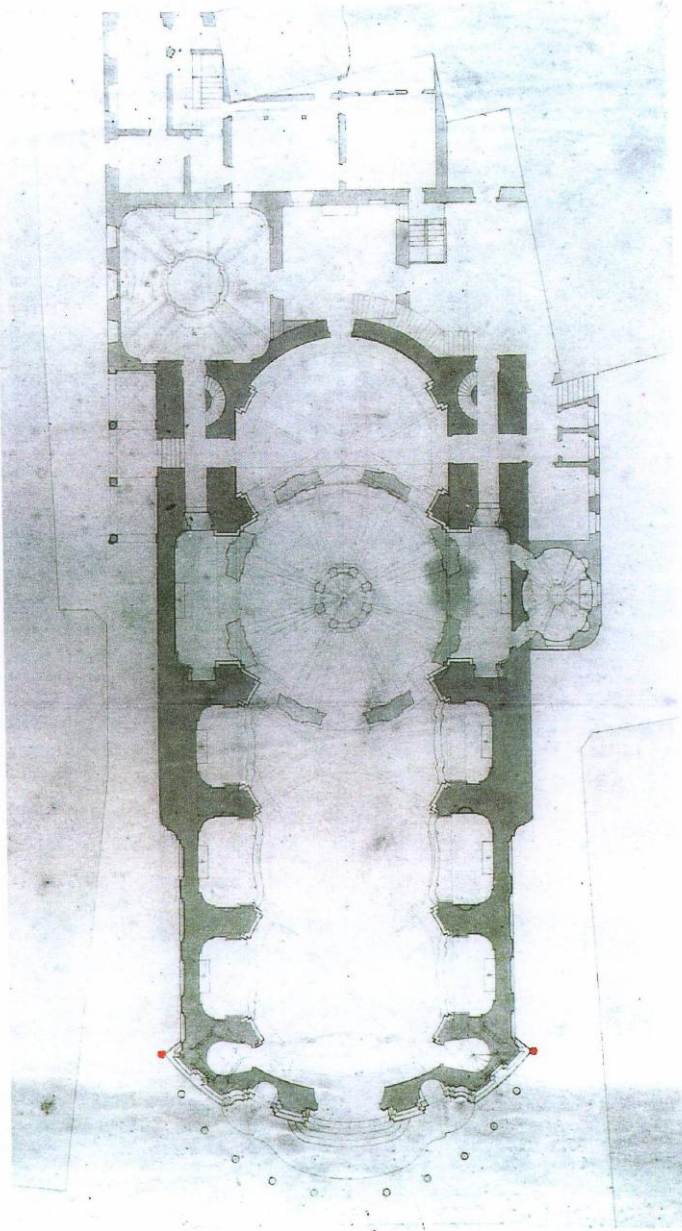
89 x 59.5 cm.

En un círculo: “66”.

Relacionado con los dibujos RBG/P-1, P-2, P-4 hasta P-6, P-8, P-50, P-51, P-60 hasta P-62, O-52 y O-80; ASB, FR, nn. 7 hasta 13; FAM, nn. 21.1 y 21.2.

El plano está relacionado con los dibujos RBG/P-6 y ASB, FR, nn. 12-14, así como con la descripción de Vigilio Rabaglio de la planta por él diseñada con los cambios realizados en el proyecto inicial durante la construcción (torres de la fachada, bóveda subterránea, capilla particular en el lado derecho del crucero, sacristías y oficinas parroquiales)⁹⁴⁶.

⁹⁴⁶ Ibidem, leg. M 6, exp. 1 A, documento del 22 de febrero de 1751.



(RBG/P-7)

ASB, FR, n. 12

Vigilio Rabaglio

Madrid, iglesia de los santos Justo y Pastor, 1749-1751

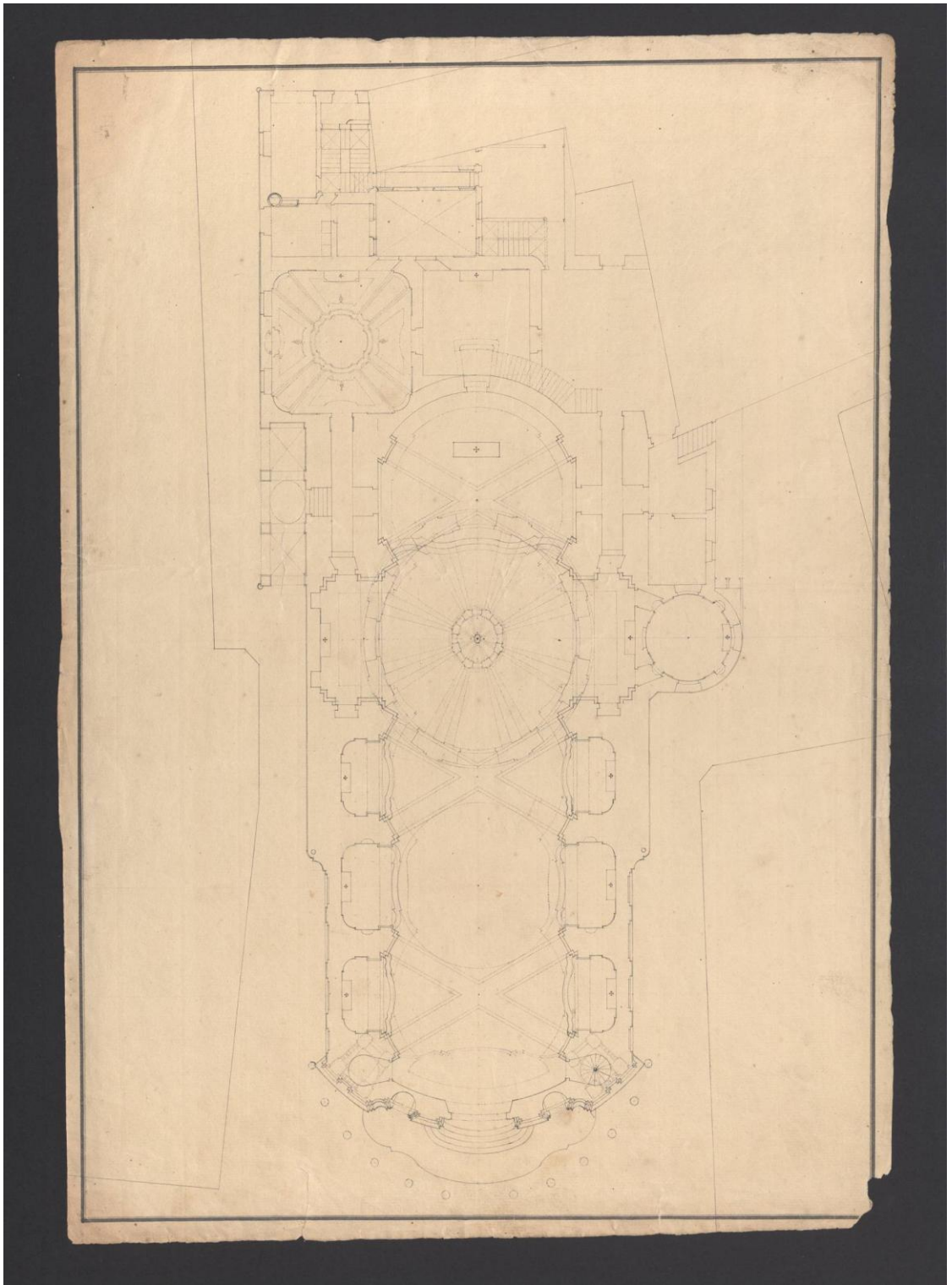
planta de la iglesia con la proyección de la bóveda, de la cúpula de la nave y de la cúpula del crucero, las dependencias parroquiales y planimetría

Tinta negra sobre papel verjurado con filigrana y estarcido.

54 x 38 cm.

Relacionado con los dibujos RBG/P-1, P-2, P-4 hasta P-8, P-50, P-51, P-60 hasta P-62, O-52 y O-80; ASB, FR, nn. 7 hasta 11, n. 13; FAM, nn. 21.1 y 21.2.

El plano es similar a las plantas RBG/P-7 y ASB, FR, n. 13. Está relacionado con la descripción de Vigilio Rabaglio de la planta de la iglesia fechada en febrero de 1751, que introduce los cambios realizados respecto al proyecto inicial.



(ASB, FR, n. 12)

ASB, FR, n. 13

Vigilio Rabaglio

Madrid, iglesia de los santos Justo y Pastor, 1749-1751

planta de la iglesia con proyección de la bóveda y de la cúpula sobre el crucero, las dependencias parroquiales y planimetría

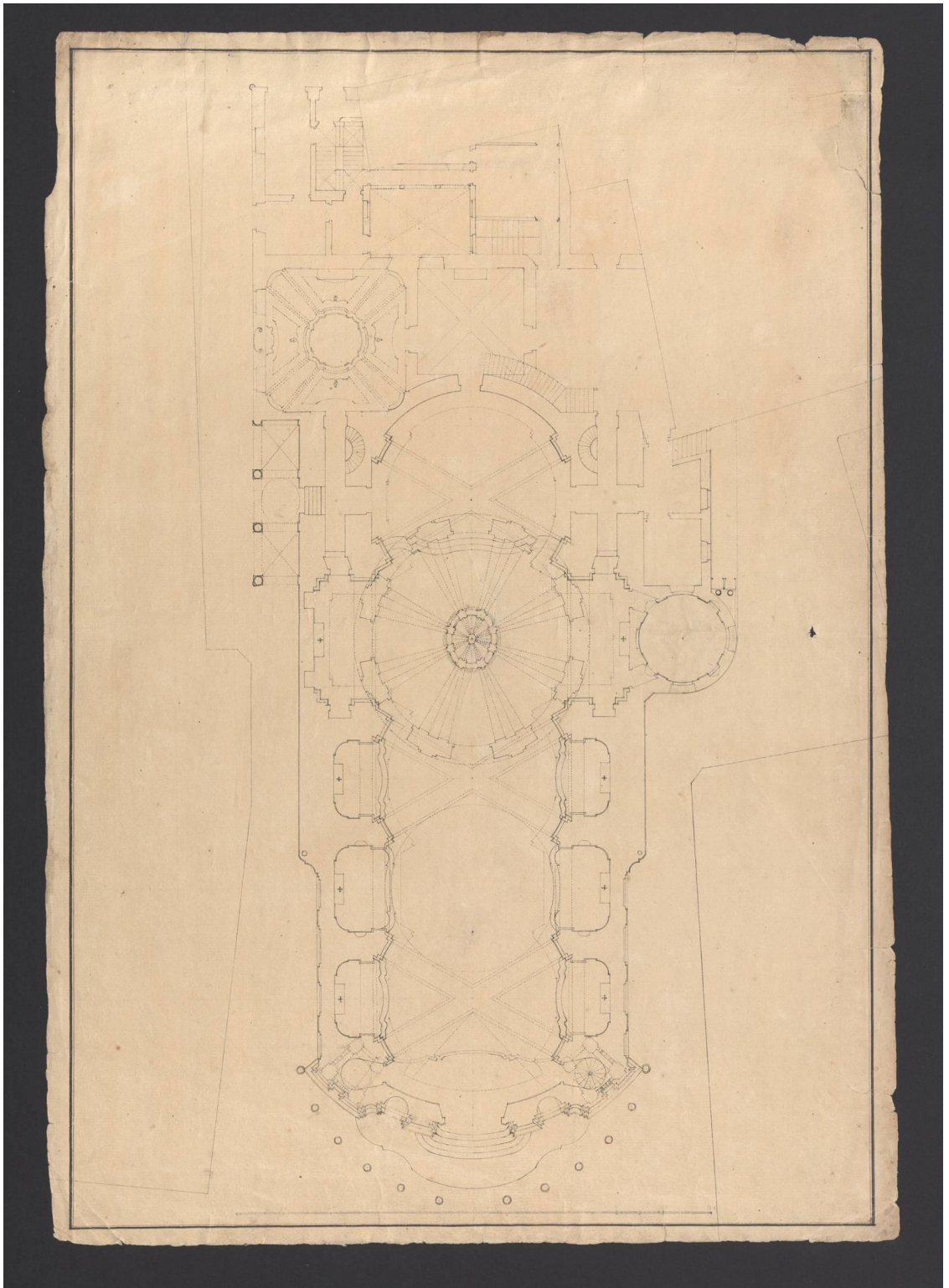
Lápiz y tinta negra sobre papel verjurado con filigrana.

Escala gráfica de “100” pies catellanos.

54 x 38 cm.

Relacionado con los dibujos RBG/P-1, P-2, P-4 hasta P-8, P-50, P-51, P-60 hasta P-62, O-52 y O-80; ASB, FR, nn. 7 hasta 12; FAM, nn. 21.1 y 21.2.

El plano es similar al ASTi, FR, n. 12, del que se diferencia únicamente en la forma de la cúpula del crucero, aquí circular y no ovalada. Está relacionado también con los planos RBG/P-6 y P-7, así como con la descripción de Vigilio Rabaglio de la planta de la iglesia presentada en febrero de 1751.



(ASB, FR, n. 13)

ASB, FR, n. 8

Santiago Bonavia

Madrid, iglesia de los santos Justo y Pastor, 1739

planta y alzado de la fachada

Lápiz negro, tinta negra y aguadas gris y rosa sobre papel verjurado grueso, preparado para estarcido.

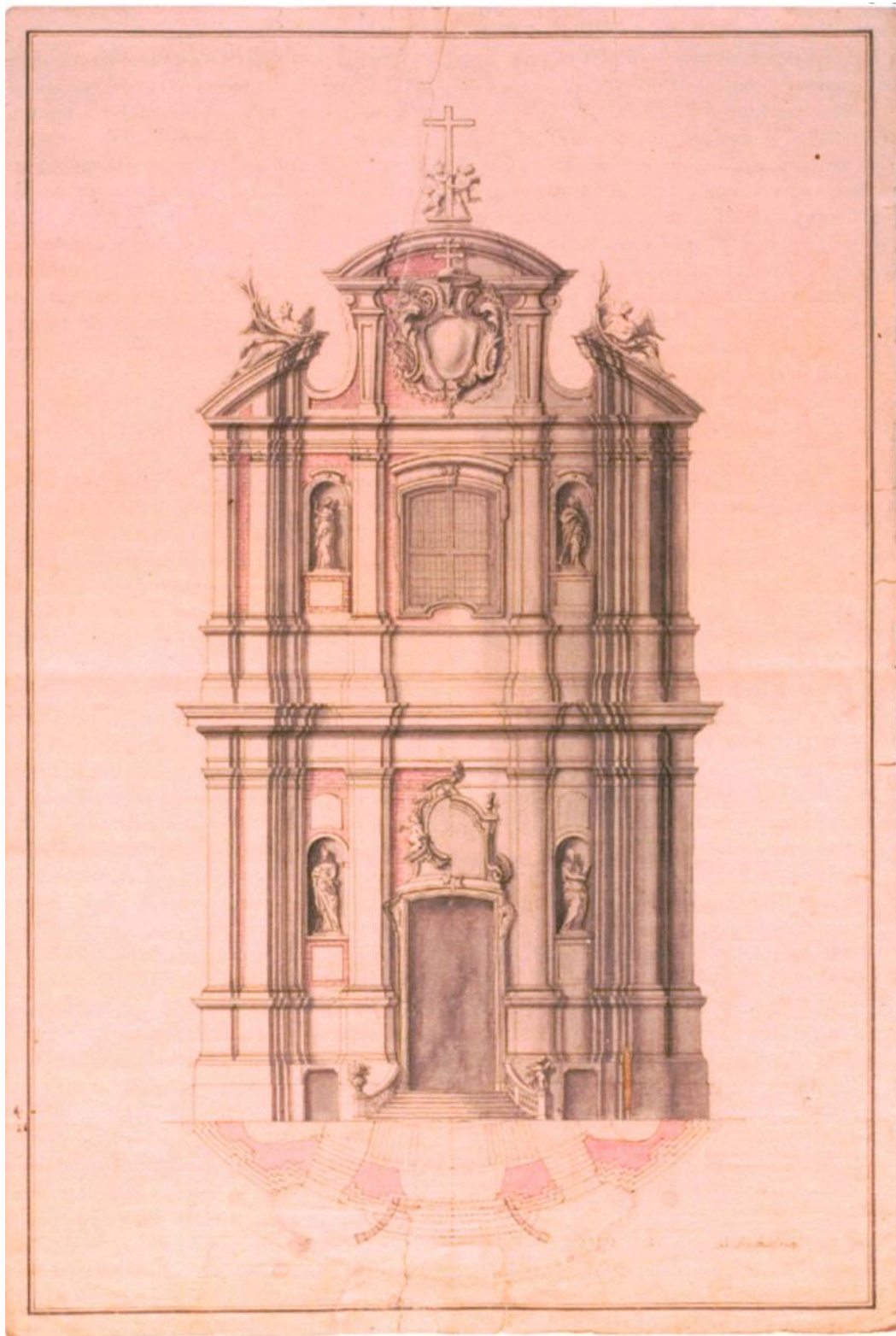
Escala gráfica y numérica de “20 Pies Castellanos”.

61 x 40.5 cm.

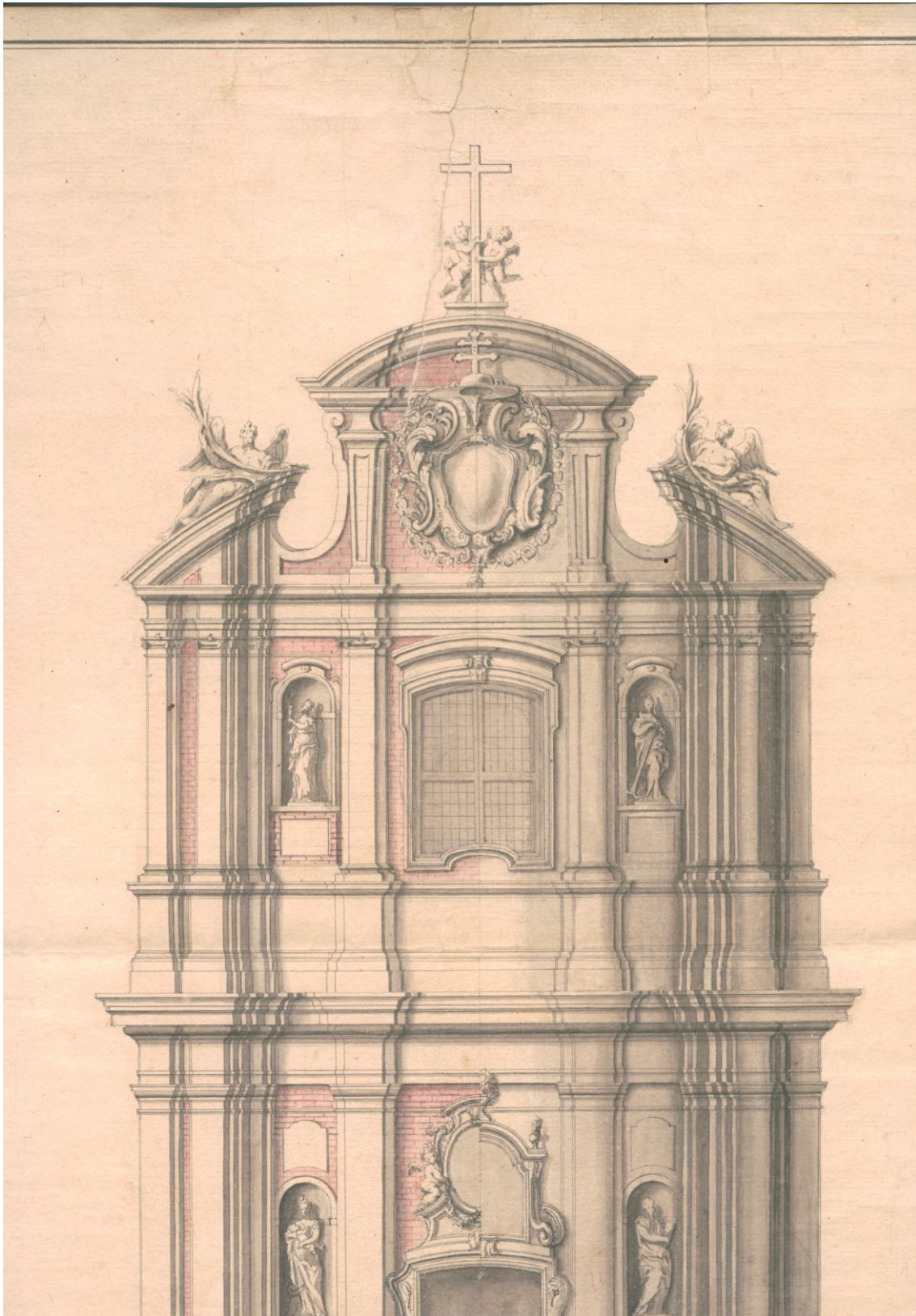
Relacionado con los dibujos RBG/P-1, P-2, P-4 hasta P-8, P-50, P-51, P-60 hasta P-62, O-52 y O-80; ASB, FR, n. 7, nn. 9 hasta 13; FAM, nn. 21.1 y 21.2.

El plano presenta dos variantes decorativas para el revestimiento parietal y la entrada principal, así como el frontón superior proyectado originalmente, cuyos elementos laterales fueron sustituidos por las dos torres. Se trata probablemente del alzado de la fachada entregado por Santiago Bonavia entre los meses de abril y mayo de 1739⁹⁴⁷.

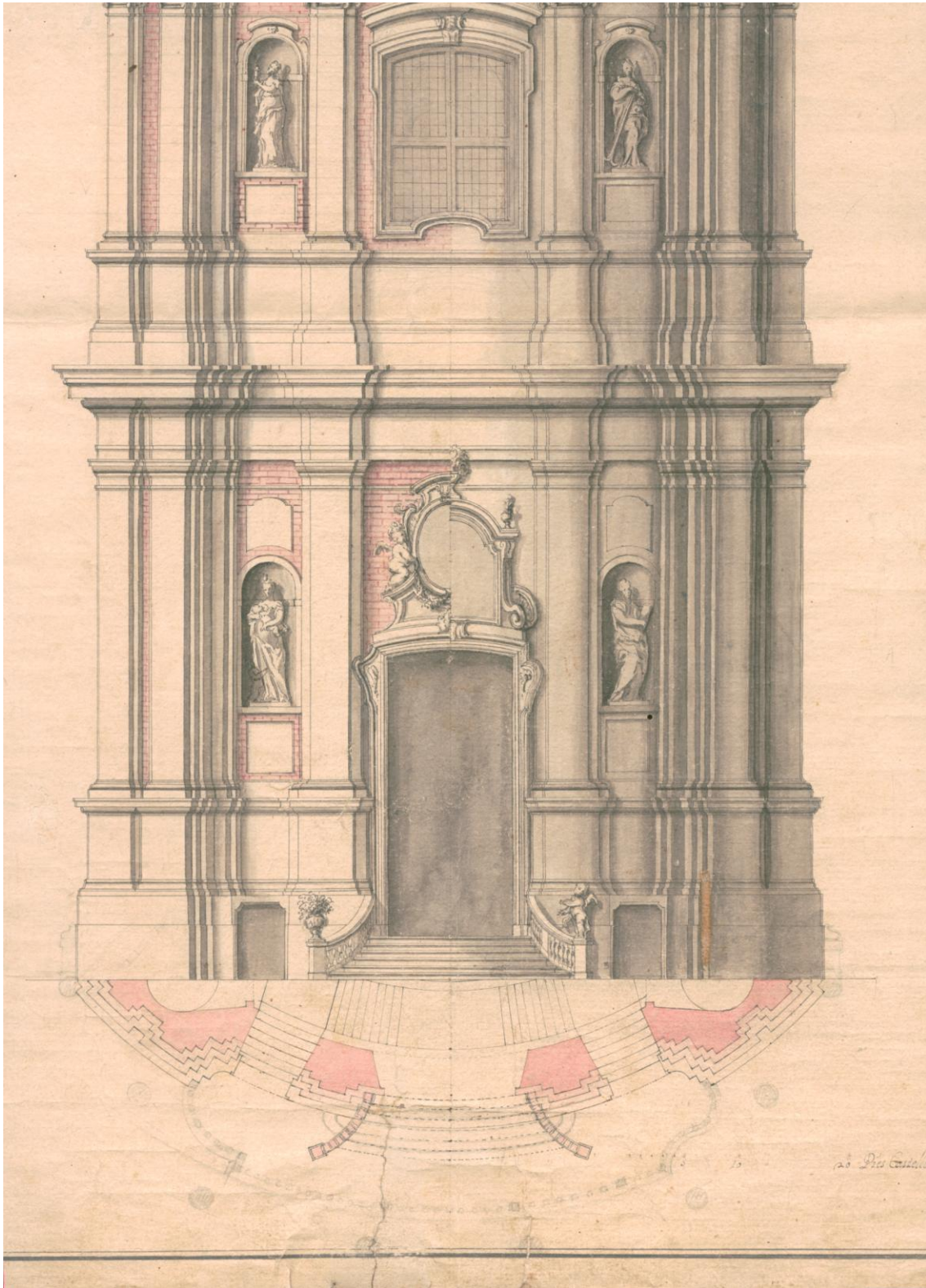
⁹⁴⁷ Ibidem, leg. M 18, documentos del 23 de abril y del 21 de mayo de 1739.



(ASB, FR, n. 8)



(ASB, FR, n. 8, detalle)



(ASB, FR, n. 8, detalle)

RBG/P-8

Vigilio Rabaglio

Madrid, iglesia de los santos Justo y Pastor, 1739-1743

corte interior de la iglesia y de la cripta

Lápiz negro, tinta negra y aguadas gris y rosa sobre papel verjurado con filigrana.

Escala gráfica y numérica de “100 Pies Castellanos”.

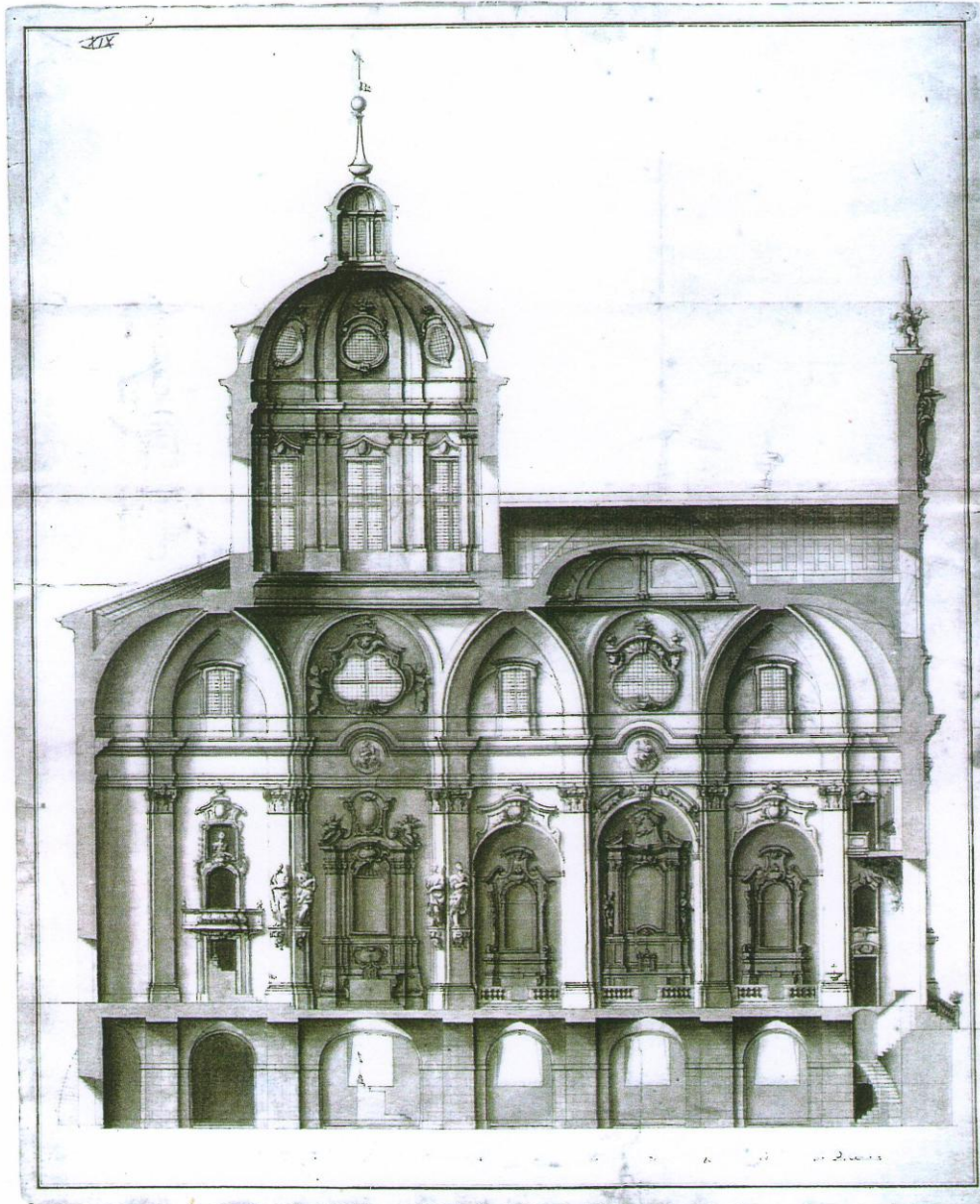
73.3 x 59.8 cm.

“XIX”; en un círculo: “14”; apuntes arquitectónicos a lápiz negro.

Relacionado con los dibujos RBG/P-1, P-2, P-4 hasta P-7, P-50, P-51, P-60 hasta P-62, O-52 y O-80; ASB, FR, nn. 7 hasta 13; FAM, nn. 21.1 y 21.2.

La cripta es un elemento añadido por Vigilio Rabaglio al proyecto inicial durante la construcción de la nave. La fachada, rematada por un frontón y sin las torres laterales, corresponde a la prevista en 1739. Sobre el presbiterio están dibujadas a lápiz una torre y una balaustrada, también incluidas en el proyecto inicial de la iglesia⁹⁴⁸. Este plano es anterior a los dibujos ASB, FR, nn. 9, 10 y 11.

⁹⁴⁸ Ibidem, documentos del 16 de abril y 15 de mayo de 1743.



(RBG/P-8)

ASB, FR, n. 9

Santiago Bonavia

Madrid, iglesia de los santos Justo y Pastor, 1744

planta parcial y alzado del remate de la fachada, con el frontón central y los dos campanarios laterales

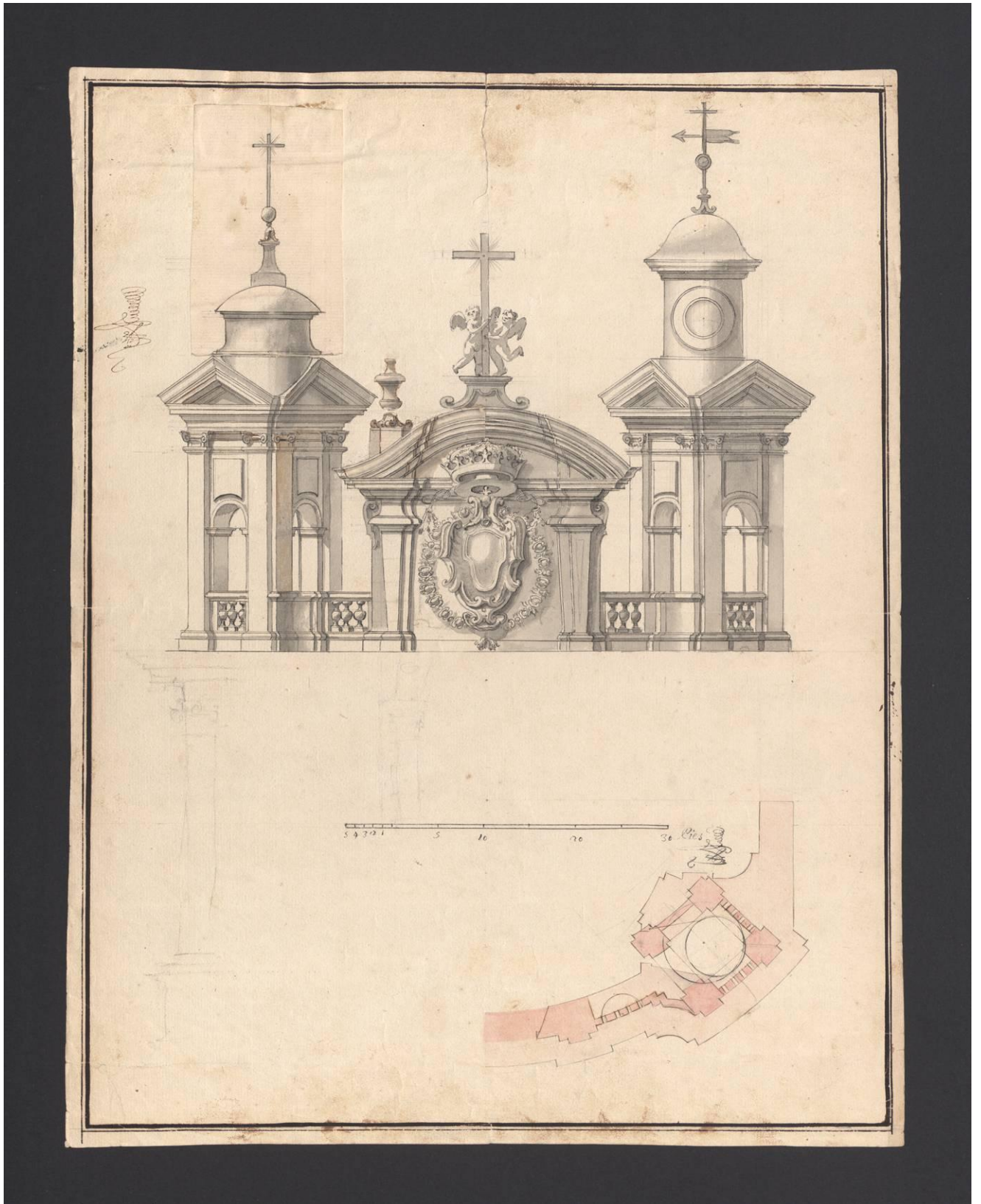
Lápiz negro, tinta negra y aguadas gris y rosa de tonalidades varias sobre papel verjurado grueso.

39.9 x 31 cm.

Escala gráfica y numérica de 30 “Pies”.

En el margen izquierdo, junto a la escala, rúbricas de Santiago Bonavia.

Relacionado con los dibujos RBG/P-1, P-2, P-4 hasta P-8, P-50, P-51, P-60 hasta P-62, O-52 y O-80; ASB, FR, nn. 7, 8 y 10 hasta 13; FAM, nn. 21.1 y 21.2.



(ASB, FR, n. 9)

ASB, FR, n. 10

Vigilio Rabaglio

Madrid, iglesia de los santos Justo y Pastor, 1751

alzado lateral de la iglesia por el lado del callejón de Puñonrostro, con los campanarios angulares de la fachada, la cúpula sobre el crucero, el presbiterio, las dependencias parroquiales y el pórtico tripartito

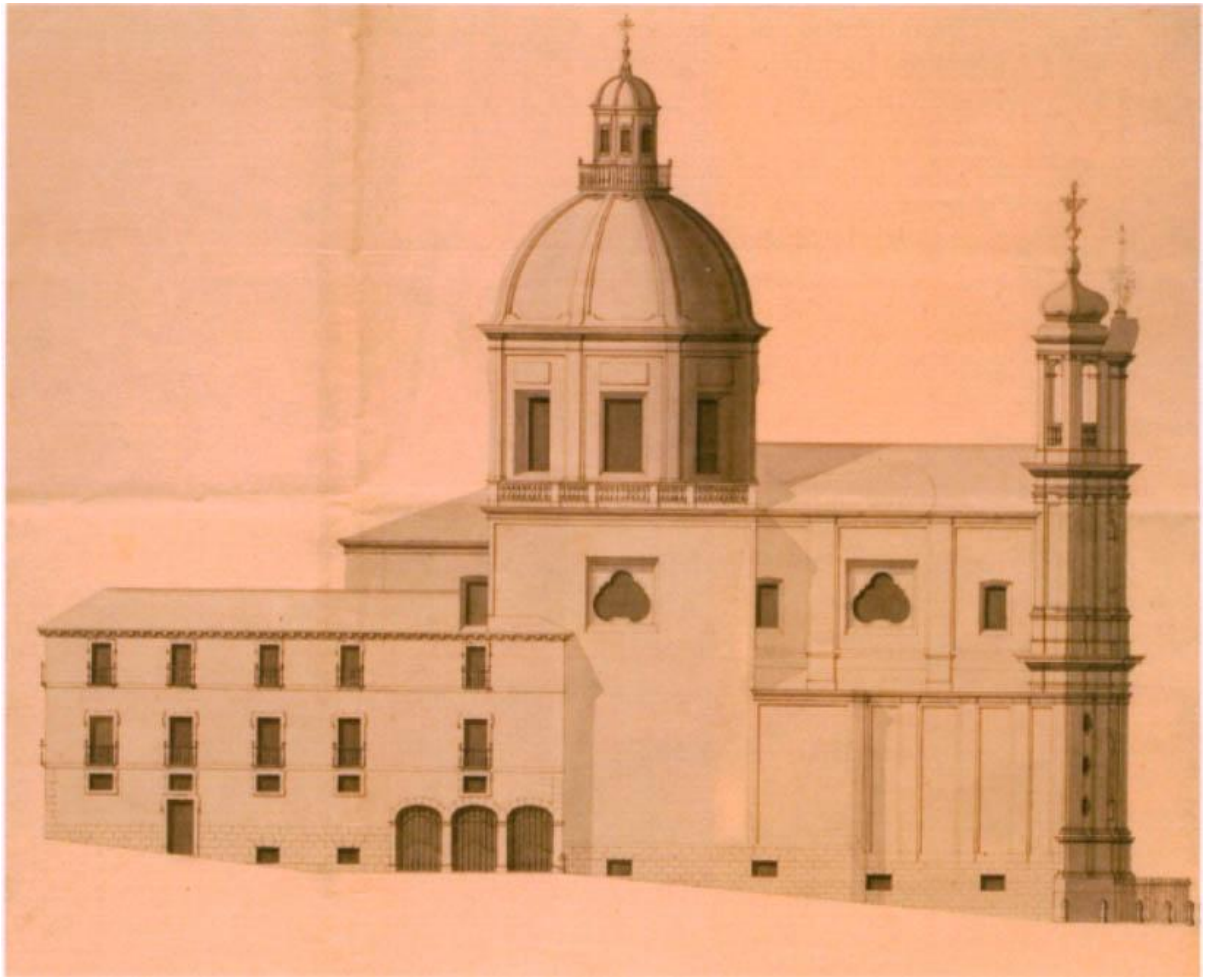
Tinta negra y aguada gris de varias tonalidades sobre papel verjurado con filigrana.

56.5 x 52.4 cm.

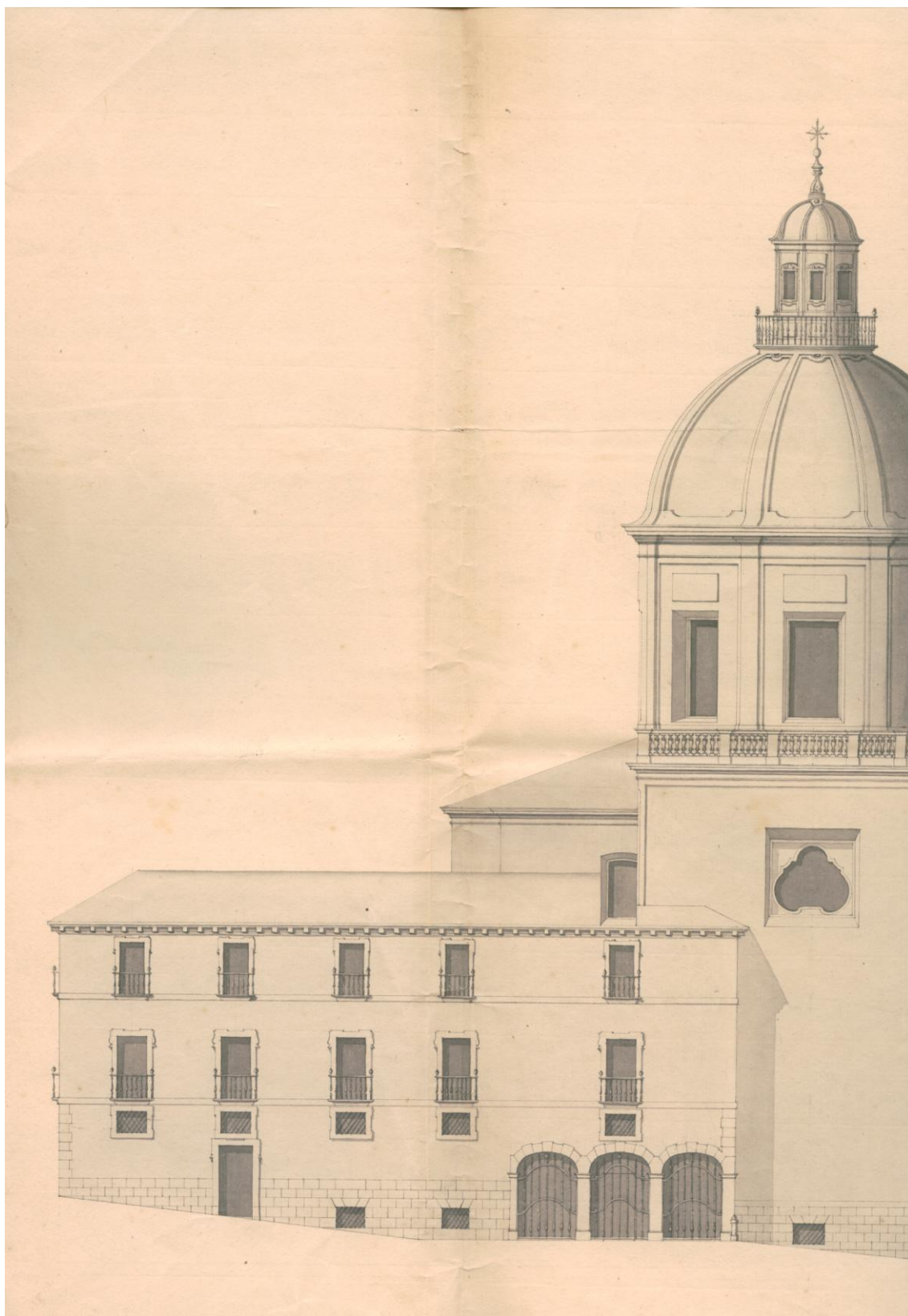
Relacionado con los dibujos RBG/P-1, P-2, P-4 hasta P-7, P-50, P-51, P-60 hasta P-62, O-52 y O-80; ASB, FR, nn. 7 hasta 9 y 11 hasta 13; FAM, nn. 21.1 y 21.2.

Respecto al alzado RBG/P-8, este plano incluye las mejoras añadidas por Vigilio Rabaglio al proyecto inicial y por él descritas en febrero de 1751⁹⁴⁹. Al igual que los planos ASB, FR, n. 11 y RBG/P-1 y P-7, presenta una verja ante a la fachada.

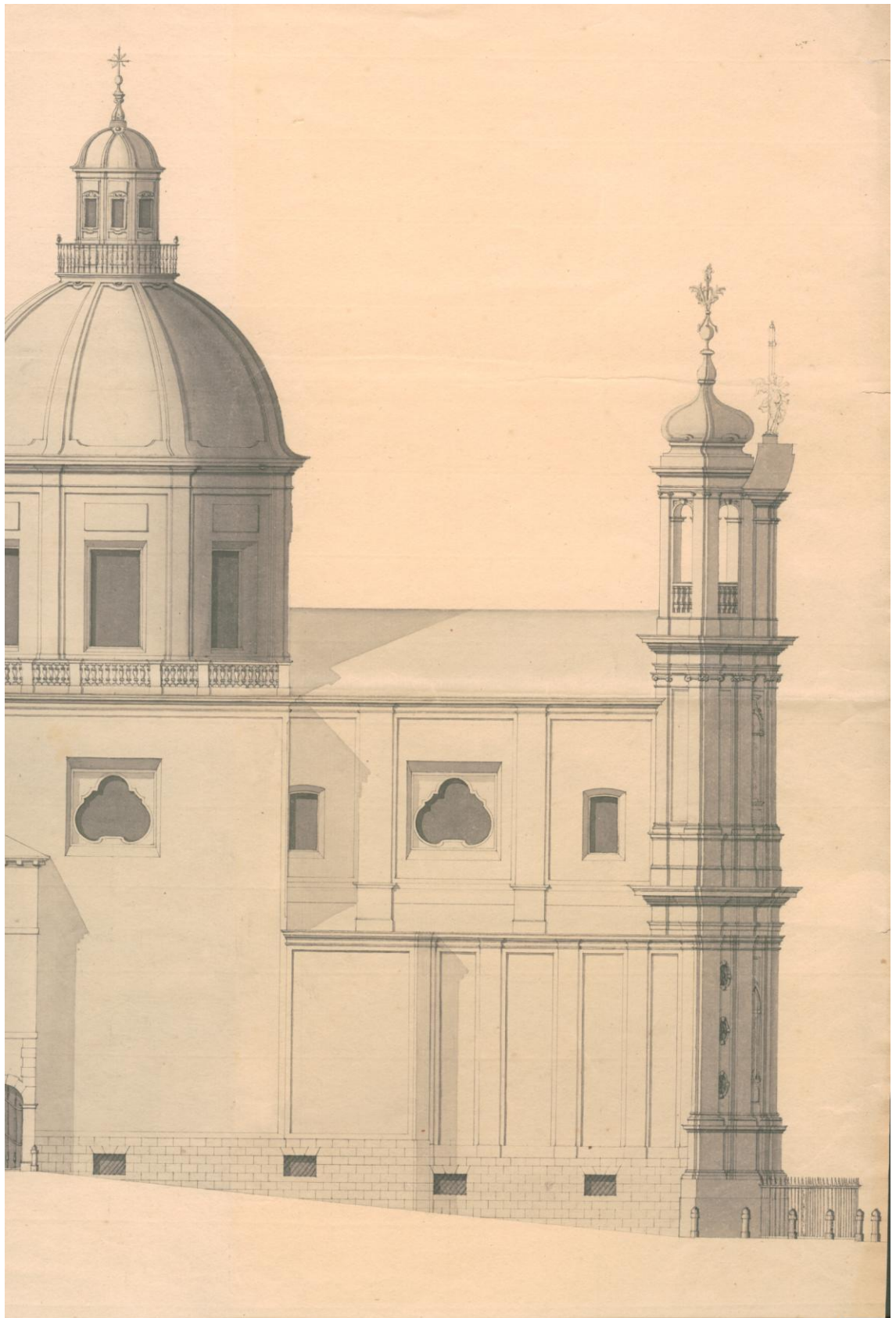
⁹⁴⁹ Ibidem, leg. M 6, exp. 1 A, documento del 22 de febrero de 1751.



(ASB, FR, n. 10)



(ASB, FR, n. 10, detalle)



(ASB, FR, n. 10, detalle)

ASB, FR, n. 11

Vigilio Rabaglio

Madrid, iglesia de los santos Justo y Pastor, 1751

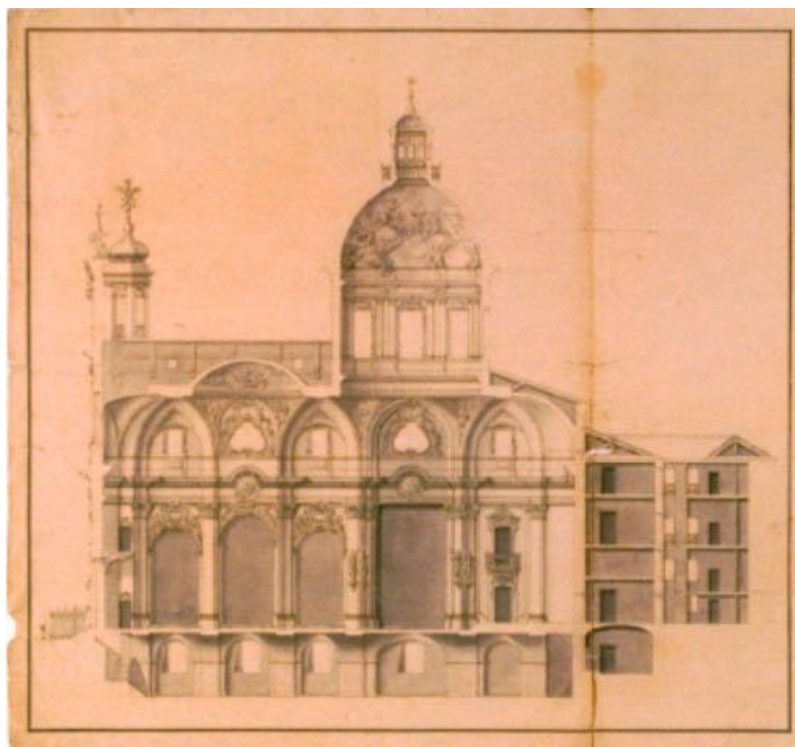
sección vertical de la iglesia por el lado del callejón del Panecillo con los campanarios angulares de la fachada, la cripta y las dependencias parroquiales

Lápiz negro, tinta negra y aguada gris de tonalidades varias sobre papel verjurado con filigrana; dibujo preparado para estarcido.

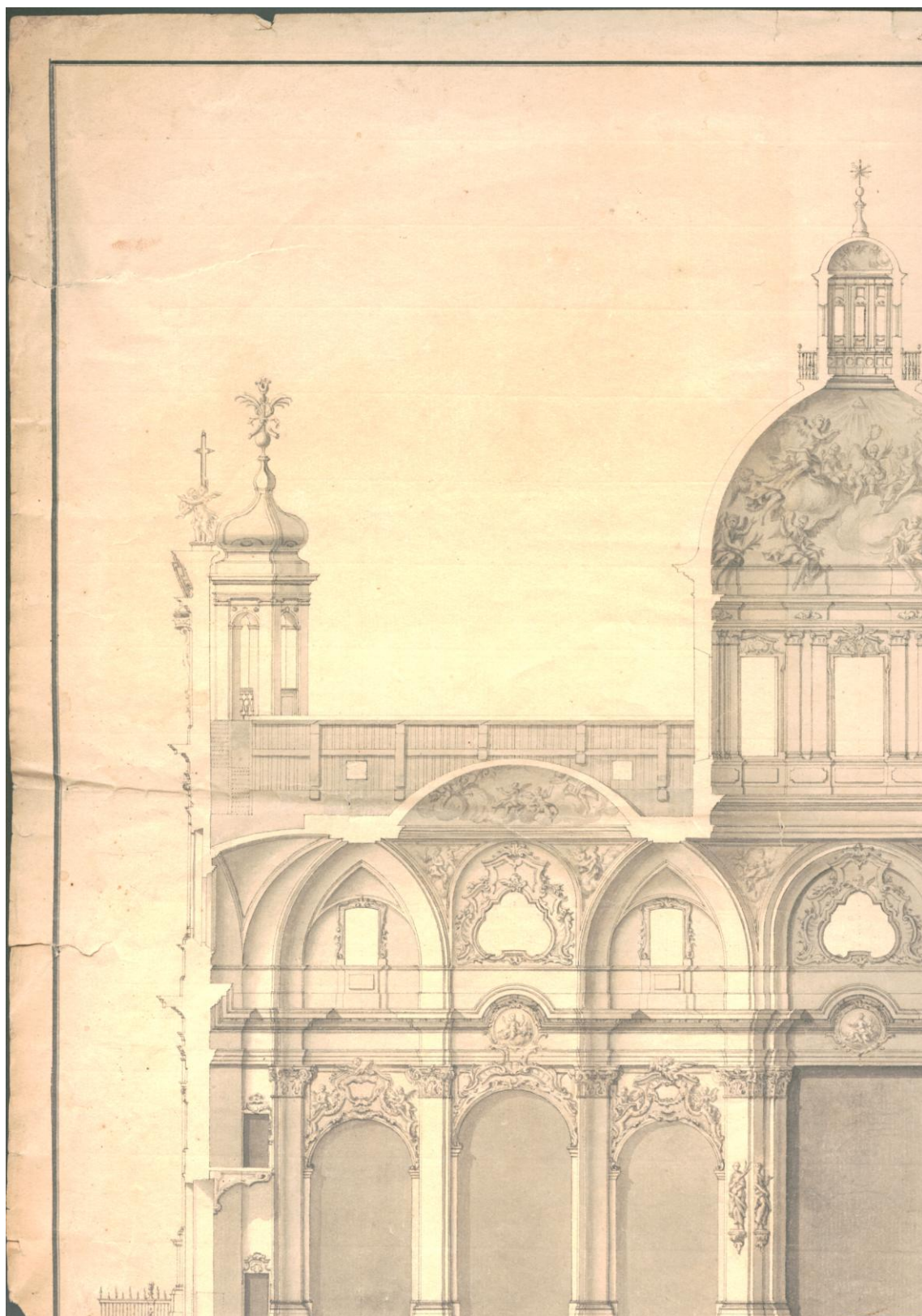
51 x 54.2 cm.

Relacionado con los dibujos RBG/P-1, P-2, P-4 hasta P-7, P-50, P-51, P-60 hasta P-62, O-52 y O-80; ASB, FR, nn. 7 hasta 10, 12 y 13; FAM, nn. 21.1 y 21.2.

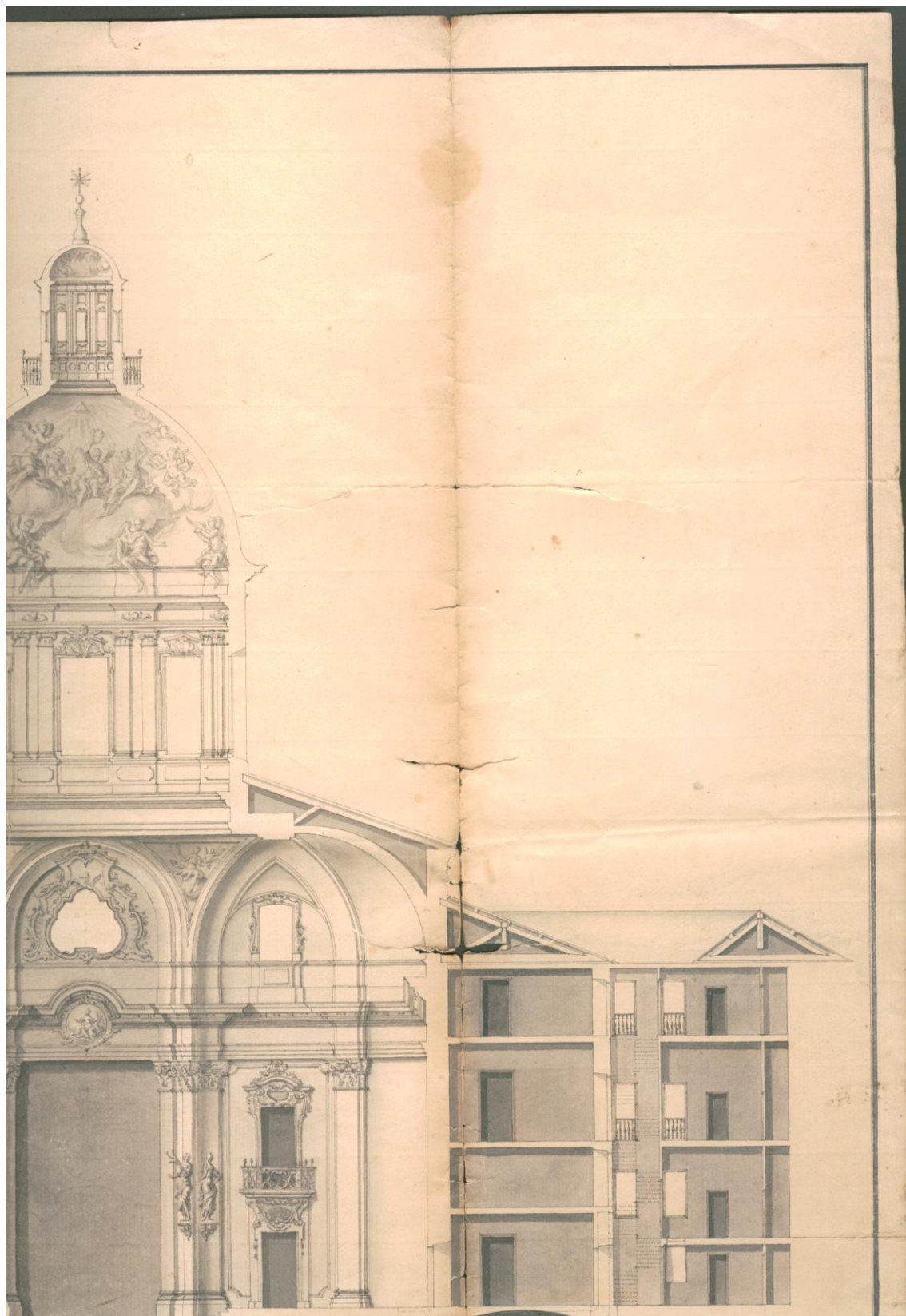
Respecto al plano RBG/P-8, este dibujo incluye las mejoras al proyecto inicial realizadas por Vigilio Rabaglio y por él descritas en febrero de 1751 (torres de la fachada, cripta subterránea, oficinas y viviendas parroquiales). Las dos torres de la fachada no corresponden a las actuales. La decoración interna del templo también es distinta a la del plano RBG/P-8.



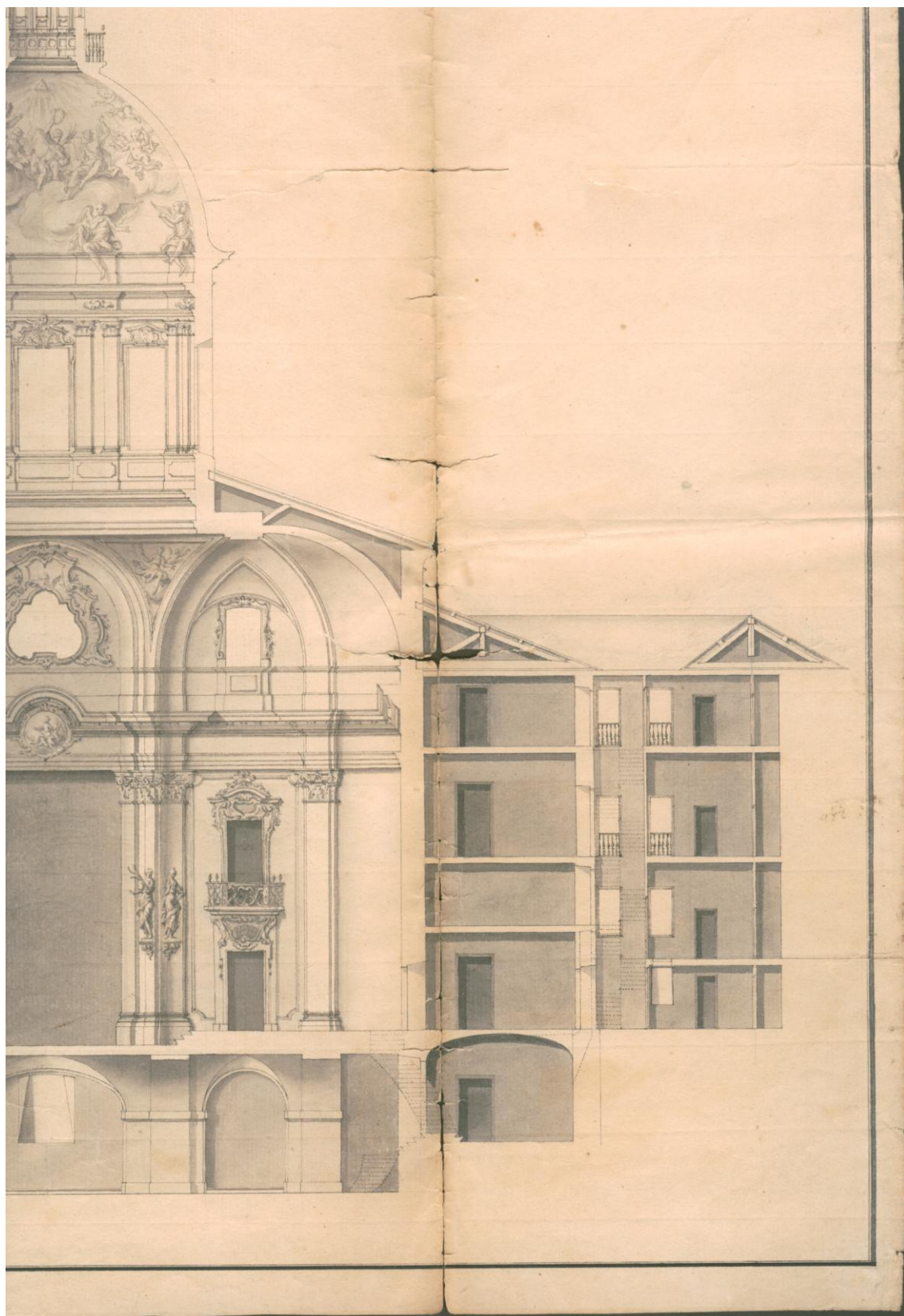
(ASB, FR, n. 11)



(ASB, FR, n. 11, detalle)



(ASB, FR, n. 11, detalle)



(ASB, FR, n. 11, detalle)

RBG/P-50

Vigilio Rabaglio

Madrid, iglesia de los santos Justo y Pastor, 1749-1751

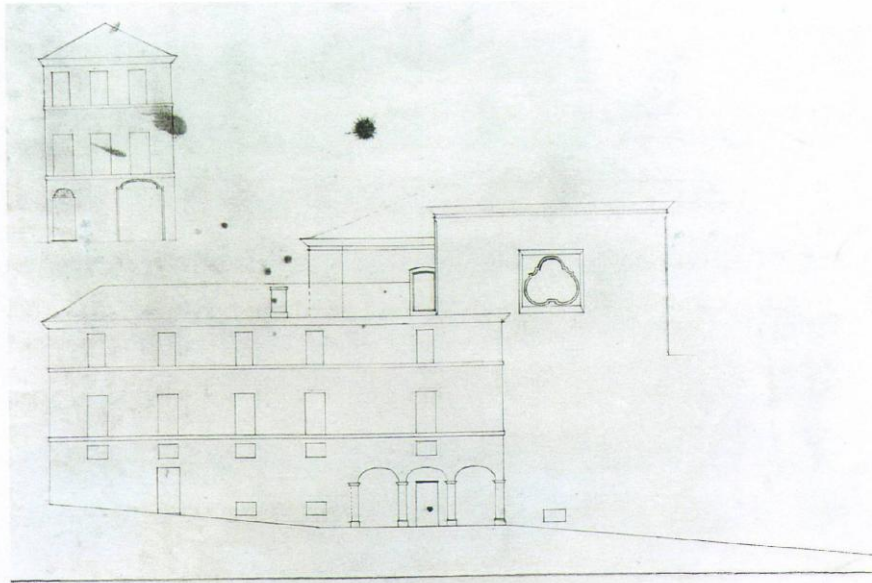
alzado de las dependencias parroquiales, del crucero y del presbiterio por el lado del callejón de Puñonrostro; fachada a la plaza de las Carboneras

Lápiz negro y tinta sepia sobre papel verjurado con filigrana.

59 x 43 cm.

En un círculo: “44”; en el verso, sección de uno de los extremos del edificio con una escala gráfica y numérica de “60”.

Relacionado con los dibujos RBG/P-1, P-2, P-4 hasta P-7, P-51, P-60 hasta P-62, O-52 y O-80; ASB, FR, nn. 7 hasta 13; FAM, nn. 21.1 y 21.2.



07-9/10
100/100

(RBG/P-50)

RBG/P-51

Vigilio Rabaglio

Madrid, iglesia de los santos Justo y Pastor, 1749-1751

alzado de las dependencias parroquiales, del crucero y del presbiterio por el lado del callejón de Puñonrostro

Lápiz y tinta negra sobre papel verjurado con filigrana.

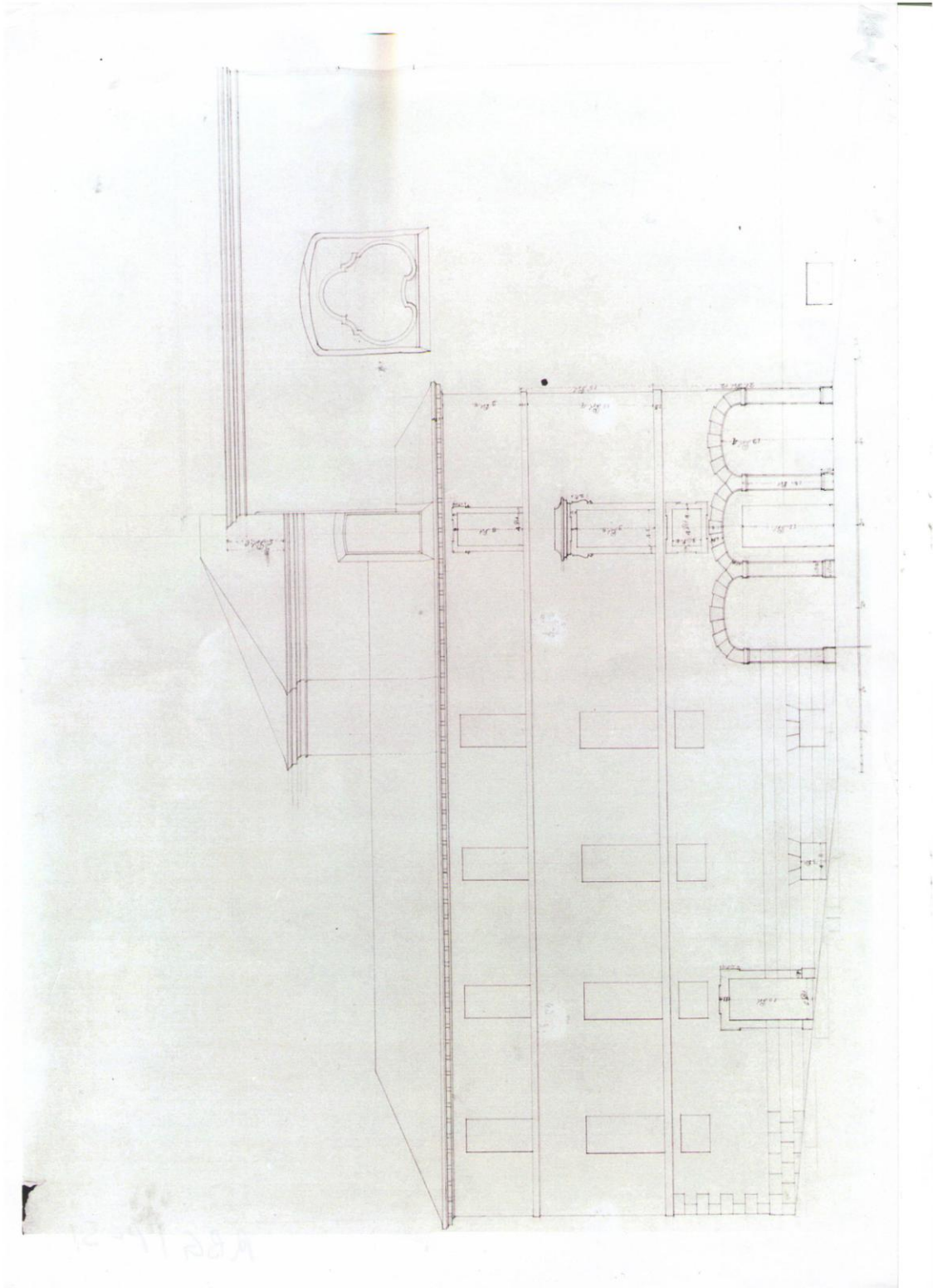
Escala gráfica y numérica de “50 Pies”.

43.5 X 59.2 cm.

“R”; en un círculo: “49”; una rúbrica⁹⁵⁰; cotas que señalan las medidas de los pisos, los vanos y algunos elementos arquitectónicos.

Relacionado con los dibujos RBG/P-1, P-2, P-4 hasta P-7, P-50, P-60 hasta P-62, O-52 y O-80; ASB, FR, nn. 7 hasta 13; FAM, nn. 21.1 y 21.2.

⁹⁵⁰ La rúbrica no coincide ni con las de Vigilio y Pietro Rabaglio, ni con la de Andrés Rusca, que lleva a cabo la contrucción en los años en que fue dibujado el plano.



(RBG/P-51)

RBG/P-60

Vigilio Rabaglio

Madrid, iglesia de los santos Justo y Pastor, 1750-1751

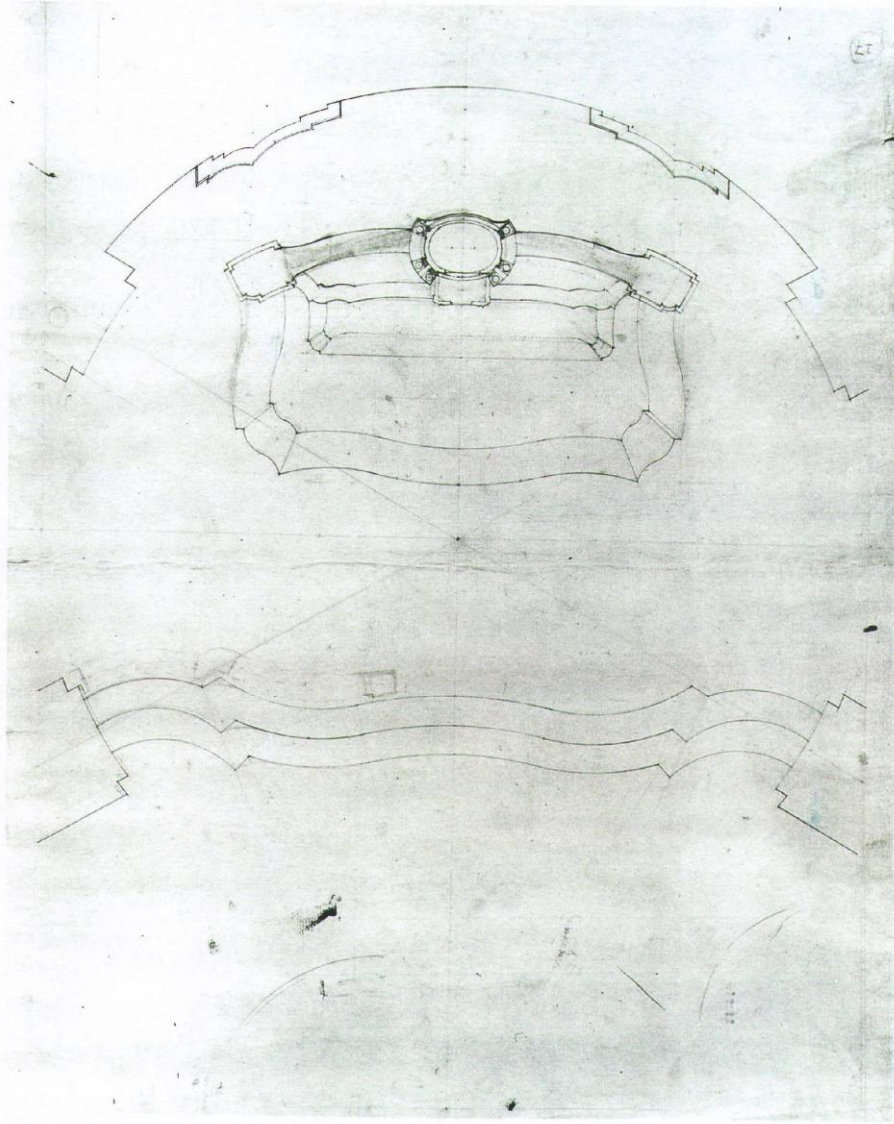
planta del presbiterio con el altar mayor, el sagrario y las gradas de acceso

Lápiz y tintas negra y sepia sobre papel verjurado con filigrana.

58 x 44.3 cm.

Anotaciones numéricas a lápiz; en un círculo: “77”.

Relacionado con los dibujos RBG/P-1, P-2, P-4 hasta P-7, P-50, P-51, P-61, P-62, O-52 y O-80; ASB, FR, nn. 7 hasta 13; FAM, nn. 21.1 y 21.2.



(RBG/P-60)

RBG/P-61

Vigilio Rabaglio

Madrid, iglesia de los santos Justo y Pastor, 1750-1751

planta del presbiterio con el altar mayor, el sagrario y las gradas de acceso

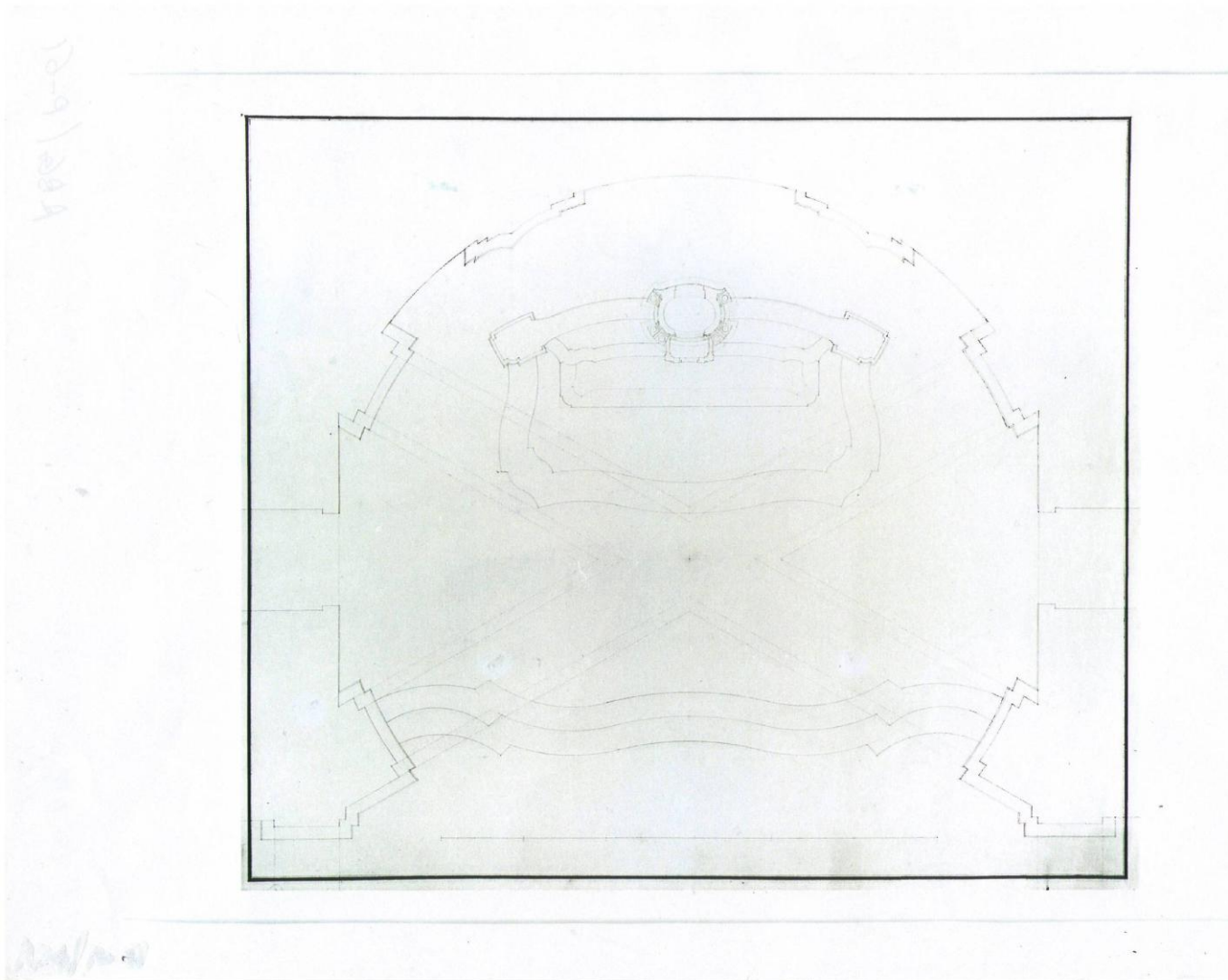
Lápiz y tinta negra sobre papel verjurado con filigrana.

Escala gráfica.

46.3 x 54 cm.

“67”.

Relacionado con los dibujos RBG/P-1, P-2, P-4 hasta P-7, P-50, P-51, P-60, P-62, O-52 y O-80; ASB, FR, nn. 7 hasta 13; FAM, nn. 21.1 y 21.2.



(RBG/P-61)

RBG/P-62

Vigilio Rabaglio

Madrid, iglesia de los santos Justo y Pastor, 1749

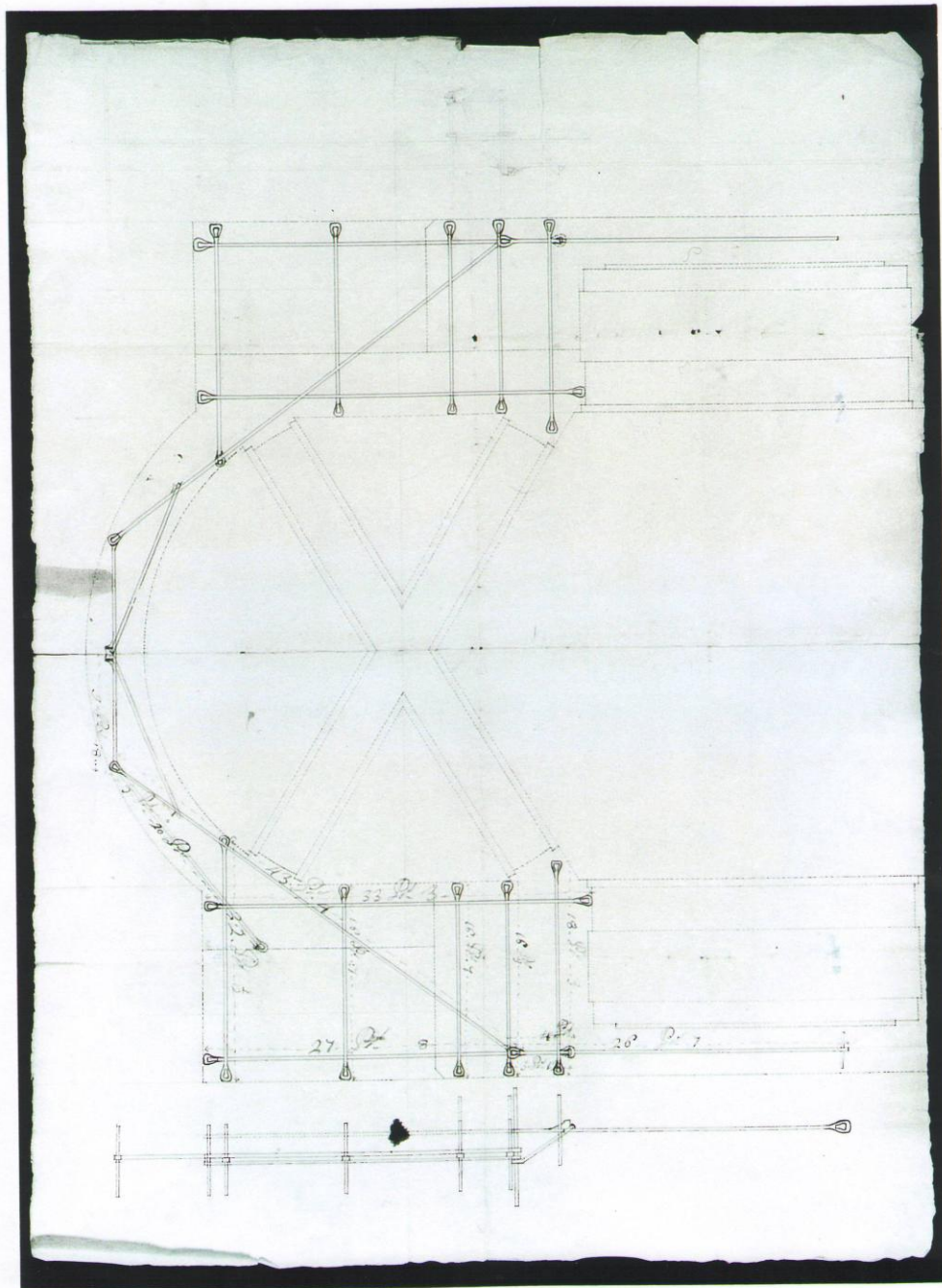
planta del presbiterio con los tirantes de contención

Lápiz y tinta negra sobre papel verjurado con filigrana.

43 x 59 cm.

“95”; anotaciones numéricas a lápiz en el verso.

Relacionado con los dibujos RBG/P-1, P-2, P-4 hasta P-7, P-51, P-60, P-61, O-52 y O-80; ASB, FR, nn. 7 hasta 13; FAM, nn. 21.1 y 21.2.



(RBG/P-62)

RBG/O-80

Vigilio Rabaglio

Madrid, iglesia de los santos Justo y Pastor, 1750

planta y alzado parciales del altar mayor y del sagrario

Lápiz y tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado.

Escala gráfica y numérica de “20”.

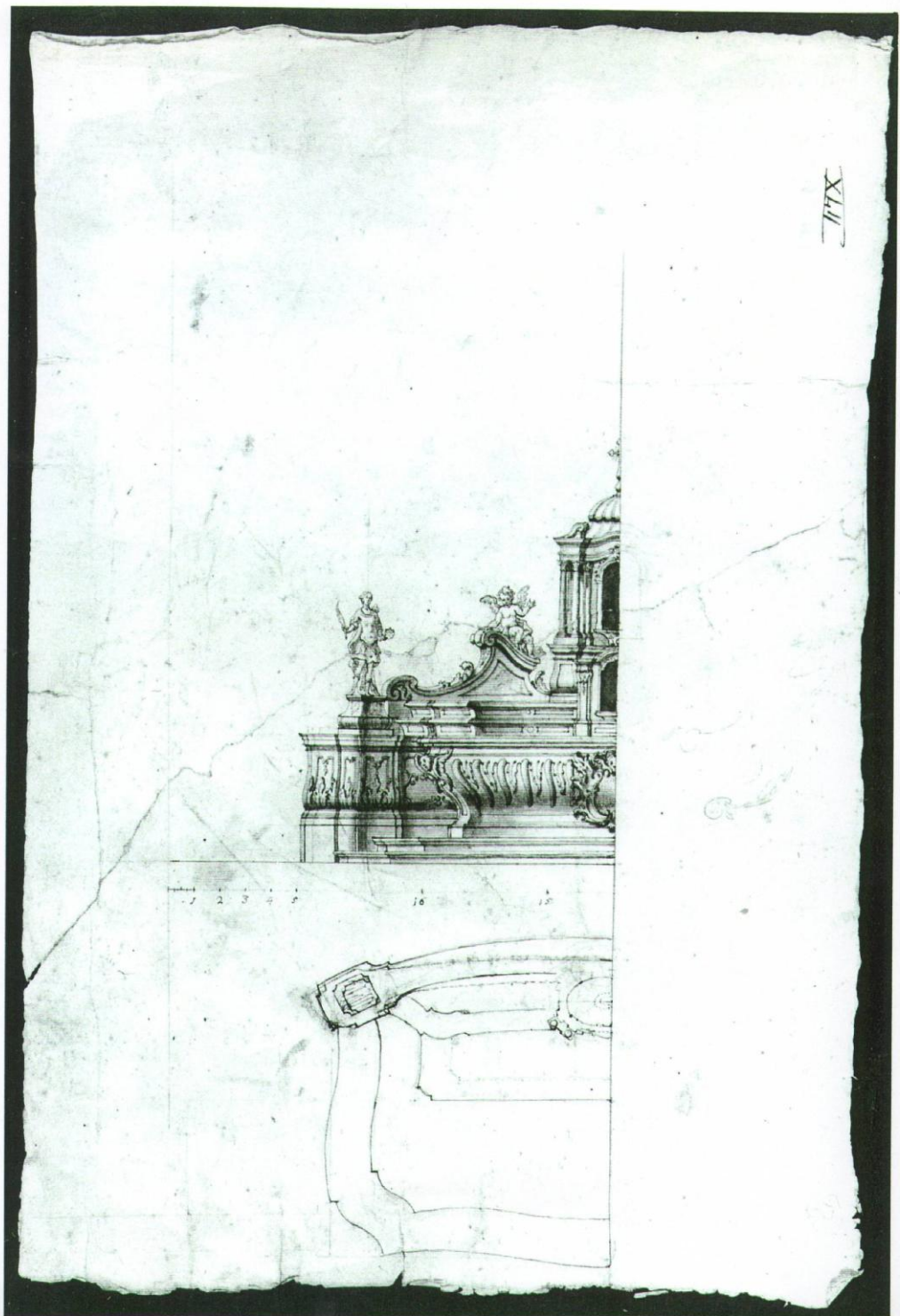
37.5 x 25 cm.

“XLII”; en un círculo: “21”.

Relacionado con los dibujos RBG/P-1, P-2, P-4 hasta P-7, P-51, P-60 hasta P-62 y O-52; ASB, FR, nn. 7 hasta 13; FAM, nn. 21.1 y 21.2.

Se trata de un altar a la romana, caracterizado por la ausencia de retablo y por estar situado bajo la intersección de los arcos de la bóveda del presbiterio. Su extremo está decorado con una figura de joven mártir, en alusión a los santos niños Justo y Pastor. El sagrario fue dibujado por Vigilio Rabaglio el 22 de diciembre de 1750, aunque no se realizó y fue sustituido por el tabernáculo pintado de la antigua iglesia⁹⁵¹.

⁹⁵¹ ADT, Rep. tem., leg. M 6, exp. 1, documento del 27 de diciembre de 1750.



(RBG/O-80)

RBG/O-52

Vigilio Rabaglio

Madrid, iglesia de los santos Justo y Pastor, 1745

planta y alzado de la puerta principal con dos propuestas decorativas

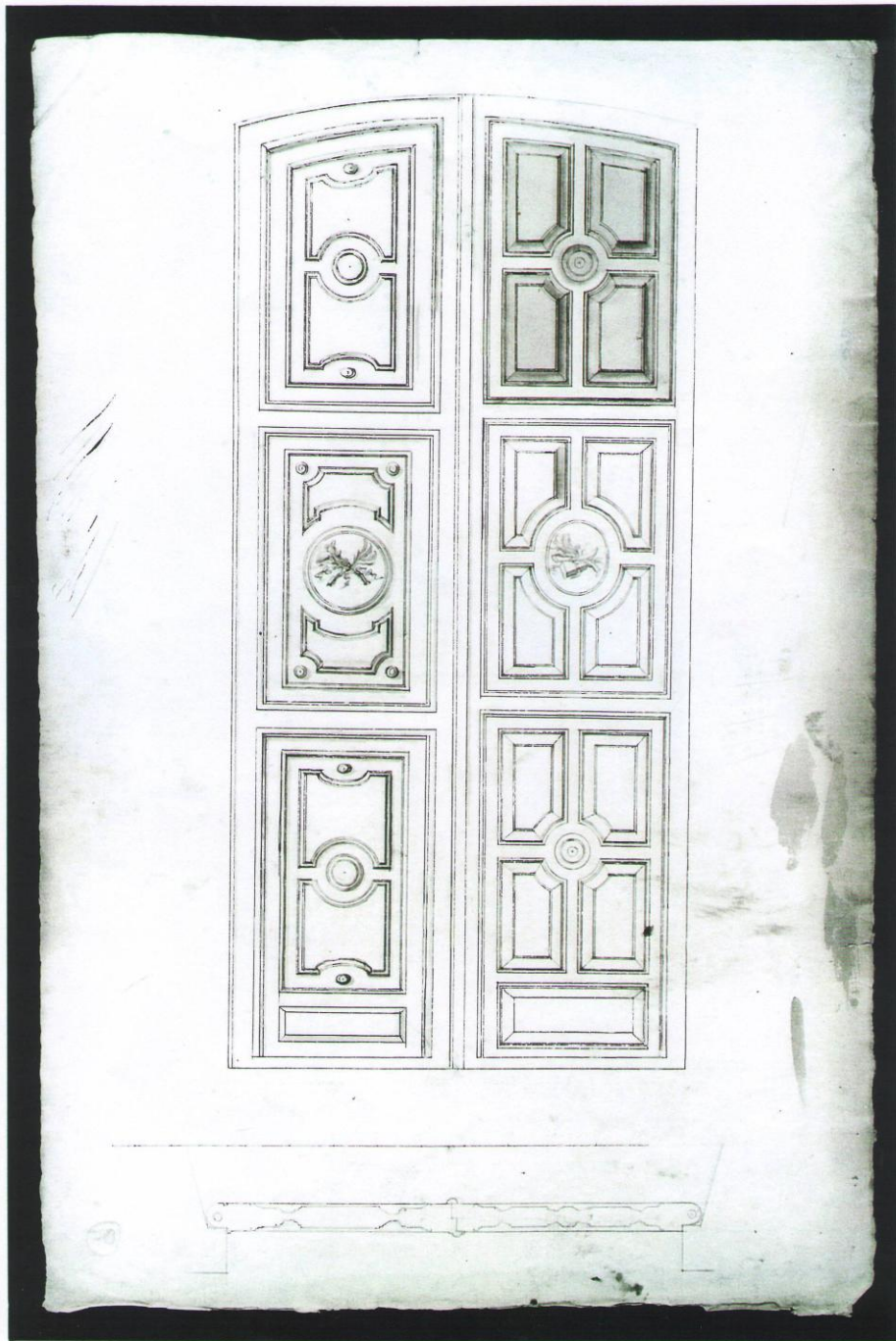
Lápiz, tinta negra y aguadas gris y marrón sobre papel verjurado con filigrana.

Escala gráfica.

48.7 x 32.3 cm.

En un círculo: "70".

Relacionado con los dibujos RBG/P-1, P-2, P-4 hasta P-7, P-51, P-60 hasta P-62 y O-80; ASB, FR, nn. 7 hasta 13; FAM, nn. 21.1 y 21.2.



(RBG/O-52)

FAM, n. 21.2

Vigilio Rabaglio

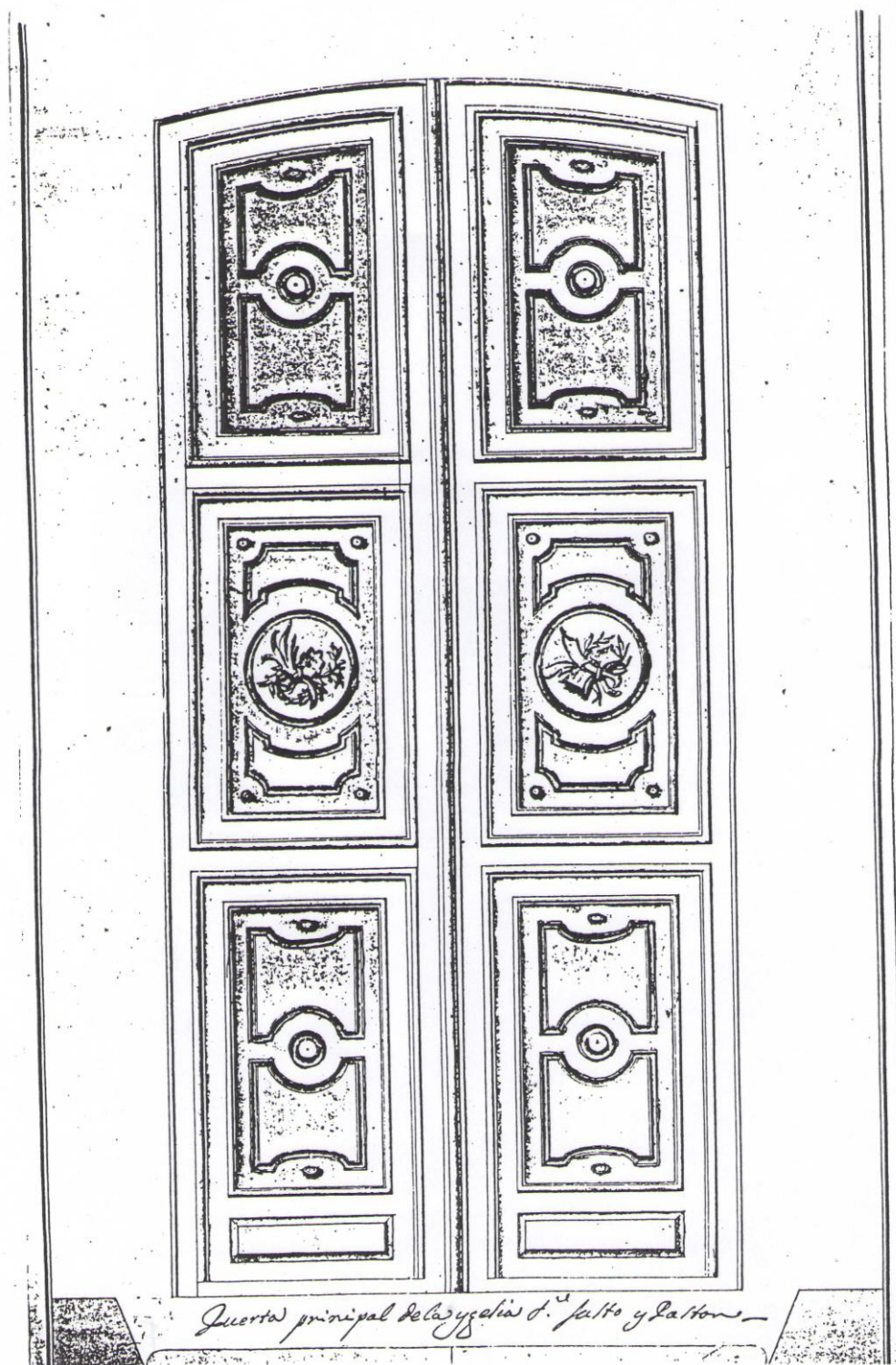
Madrid, iglesia de los santos Justo y Pastor, 1745

alzado de la puerta principal

45 x 27 cm.

"Puerta principal de la iglesia San Justo y Pastor".

Relacionado con los dibujos RBG/P-1, P-2, P-4 hasta P-7, P-51, P-60 hasta P-62, O-52 y O-80; ASB, FR, nn. 7 hasta 13; FAM, nn. 21.1.



(FAM, n. 21.2)

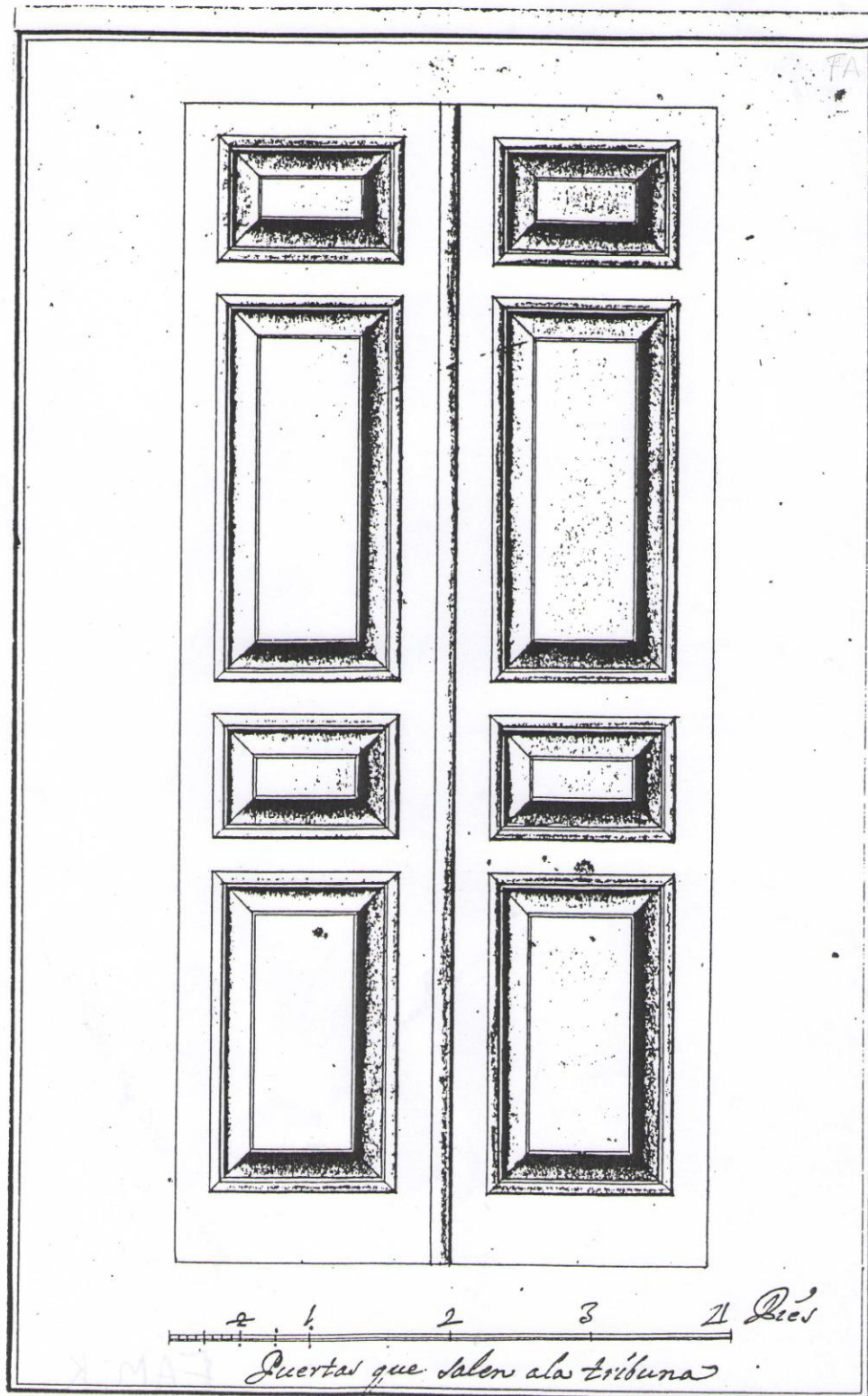
FAM, n. 21.1

Vigilio Rabaglio

Madrid, iglesia de los santos Justo y Pastor, 1745

alzado de la puerta de la tribuna del órgano

"Puertas que salen a la tribuna".



(FAM, n. 21.1)

4.- El palacio del Buen Retiro: el cuarto del infante cardenal Luis Antonio de Borbón en el Jardín de Francia

RBG/P-9

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio del Buen Retiro, apartamento del infante cardenal Luis Antonio de Borbón en el Jardín de Francia, 19 de marzo 1746

planta parcial del piso inferior con la secretaría y el cuarto del infante cardenal

Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado.

Escala gráfica y numérica de 100 “Pies”.

47.5 x 64 cm.

Leyenda: “Quarto de S.A. en el Buen Retiro/ A. Entrada á el quarto de S.A. y Sigue á B. con todos/ los retretes y escalera para subir á el q[uar]to Superior/ C. entrada desde el Callecon a el q[uar]to Que se formó en/ el quartel de soldados Valones y sigue asta la di/vision D. entrada á el jardín de S.A. desde la pla/ za pintada y se añade la Línea del norrte E./ dos quartos y dos bobedas que corresponden al terreno superior./ F. escalera de comunicazió[n] que baja ala q[u]e estava/ enzima y sube ala Segre[tar]ía de S.A. quarto prinz[ip]al./ G. Entrada a d[ic]ha Seg[re]tar[í]a/ h. Cuzina que estava du pres Y sigue el Corredor L./M. Puerta que baja tres peldaños a el despacho del Seg[re]tar[í]o/ y escalera que debe servir para el quarto Segundo/ que ocupava dupré/ N. Anticamara y Gabinette que caie encima ala escalera/ O. Anticamara y retrette/ P. Sala con chiminea y rettrete/ Q. Camara que sirve de Archibo a d[ic]ha Seg[re]tar[í]a/ R. Entrada dela plaza ala Segre[tar]ía de S.A./ Marzo 19 de 1746/ XIV”; en un círculo: “60”.

Relacionado con los dibujos RBG/P-10 a P-19, P-26, P-27 y P-52; BMV, Cod. Marc. It. IV 67.

RBG/P-10

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio del Buen Retiro, apartamento del infante cardenal Luis Antonio de Borbón en el Jardín de Francia, 1742-1743

planta del piso principal y del jardín y planta parcial del piso inferior

Lápiz, tinta negra y aguadas de varios colores sobre papel verjurado.

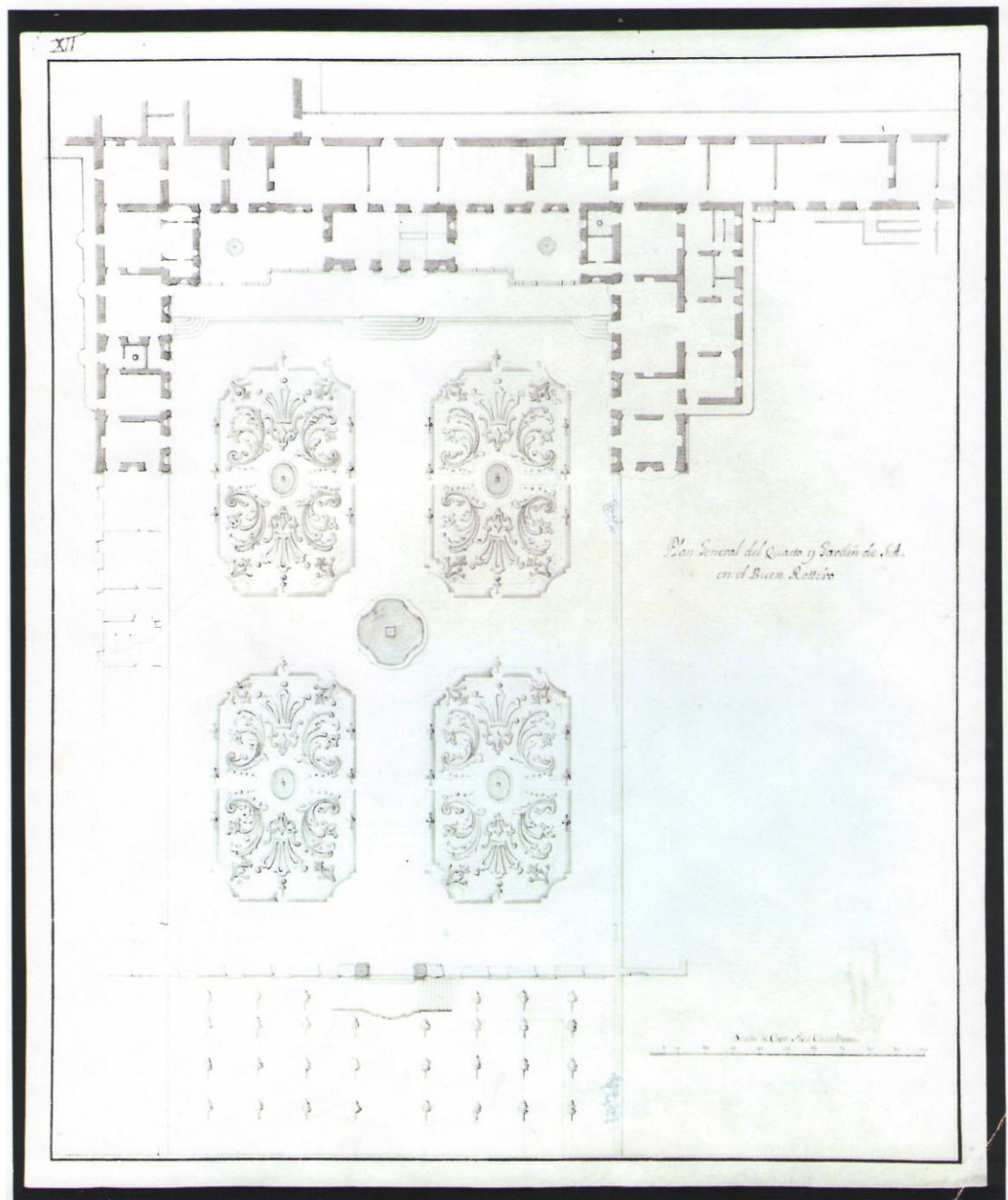
Escala gráfica y numérica: “Scala de Cien Pies Castellanos”.

58 x 48.5 cm.

“Plan General del Quarto y Gardín de S.A./ en el Buen Rettiro// XII”; en un círculo: “3”.

Relacionado con los dibujos RBG/P-9, P-11 a P-19, P-26, P-27 y P-52; BMV, Cod. Marc. It. IV 67.

Este plano presenta los dos tramos de la escalera principal correspondientes al piso principal dibujados con trazo continuo, así como el del piso inferior con línea discontinua.



(RBG/P-10)

RBG/P-11

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio del Buen Retiro, apartamento del infante cardenal Luis Antonio de Borbón en el Jardín de Francia, 1742-1743

planta del piso principal y del jardín y planta parcial del piso inferior

Lápiz, tinta negra y aguada rosa sobre papel verjurado con filigrana.

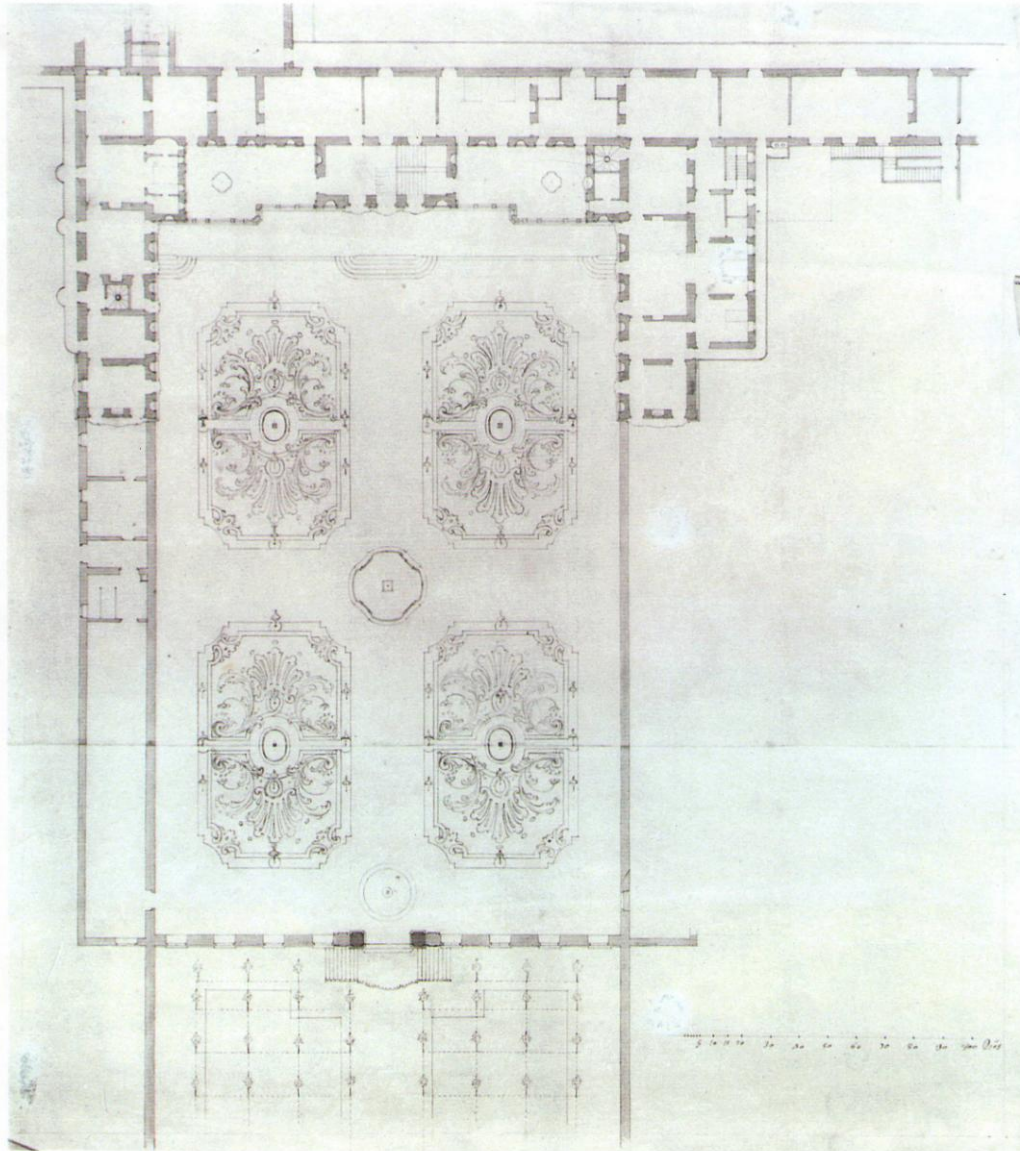
Escala gráfica y numérica de 100 “Pies”.

60 x 51 cm.

“VI”; en un círculo: “50”.

Relacionado con los dibujos RBG/P-9, P-10, P-12 a P-19, P-26, P-27 y P-52; BMV, Cod. Marc. It. IV 67.

El plano es análogo al RBG/P-10, a excepción de los siguientes elementos: el parterre del jardín, que incluye una fuente circular; el ala perpendicular izquierda del cuarto del infante cardenal, con un balcón en el extremo oeste.



(RBG/P-11)

RBG/P-12

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio del Buen Retiro, apartamento del infante cardenal Luis Antonio de Borbón en el Jardín de Francia, 1742-1743

planta del piso superior y del jardín y planta parcial del piso inferior

Lápiz negro, tinta negra y aguadas de varios colores sobre papel verjurado.

Dos escalas gráficas y numéricas: en el ángulo superior izquierdo, de 160 “Pies Castellanos”; en el ángulo inferior izquierdo, de 100 “Pies”.

40 x 33.5 cm.

Letras sobre el plano que remiten a la leyenda: “Indice/ A. Quarto antiguo de S.A./ B. Apartamento nuevo/ C. Se añade para la semit[erraz]a/ de la fachada al gardin dos/ quartitos allado de S.Ex[celencia] Señ[or] Marques/ D. Patio dela guardaroba/ E. Patio de las cuzinas/ F. Pared de las cuzinas que se/ debe azer nueva/ G. Dos paraques que se propone/ para colocar el vaziadero delas moqueres/ h. Corredor para desaogo ael d[ic]ho Apar[tamen]to”.

Relacionado con los dibujos RBG/P-9 hasta P-11, P-13 hasta P-19, P-26, P-27 y P-52; BMV, Cod. Marc. It. IV 67.

Este plano, no realizado, es análogo al BMV, Cod. Marc. It. IV 67 a excepción de la grafía de las inscripciones manuscritas (escala métrica, leyenda) y de la planta del jardín.

BMV, Cod. Marc. It. IV 67⁹⁵²

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio del Buen Retiro, apartamento del infante cardenal Luis Antonio de Borbón en el Jardín de Francia, 1742-1743

planta del piso superior y del jardín, planta parcial del piso inferior

Relacionado con los dibujos RBG/P-9 hasta P-19, P-26, P-27 y P-52.

Este plano es probablemente una copia del dibujo RBG/P-12, del que se diferencia únicamente en la planta del jardín.

⁹⁵² Como se ha dicho, esta planta forma parte del manuscrito conservado en la Biblioteca Marciana de Venecia que contiene los planos recopilados por Giambattista Novello en España; el proyecto figura en el número IIIº del apartado de “li piani delle delizie delle Reali Villeggiature”, que incluye los planos de los Reales Sitios de San Ildefonso, El Escorial y El Pardo, además de la vista de la ciudad de Toledo (BMV, Cod. Marc. It. IV 67, cfr. L. OLIVATO, op. cit., p. 359). El plano está reproducido en: V. TOVAR MARTÍN, “El diseño de Giambattista Novelli: fantasía y visión arbitraria del arte cortesano español”, op. cit., p. 166.

RBG/P-13

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio del Buen Retiro, apartamento del infante cardenal Luis Antonio de Borbón en el Jardín de Francia, 1742-1743

planta parcial del piso inferior, alzado de la fachada principal y sección vertical del piso inferior de las dos alas perpendiculares al jardín

Lápiz negro, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado.

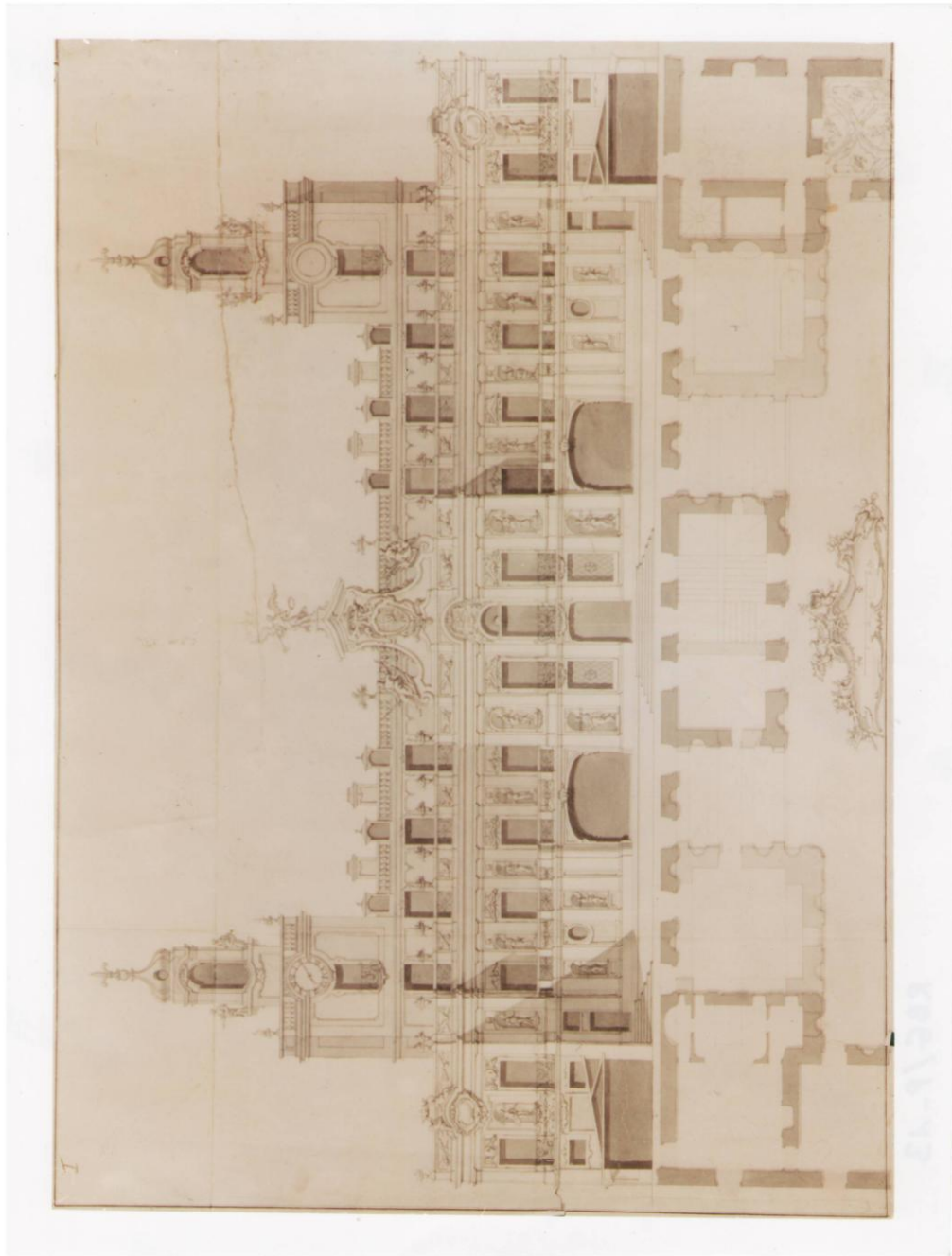
Escala gráfica y numérica de 20 “pies”.

60 x 83 cm.

“I”; en un círculo: “60”.

Relacionado con los dibujos RBG/P-9 hasta P-12, P-14 hasta P-19, P-26, P-27 y P-52; BMV, Cod. Marc. It. IV 67.

Entre los elementos representados en el plano que fueron realizados se encuentran el ángel con trompeta del frontón y la decoración escultórica que remata la fachada.



(RBG/P-13)

RBG/P-14

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio del Buen Retiro, apartamento del infante cardenal Luis Antonio de Borbón en el Jardín de Francia, 1742-1743

alzado de la fachada principal

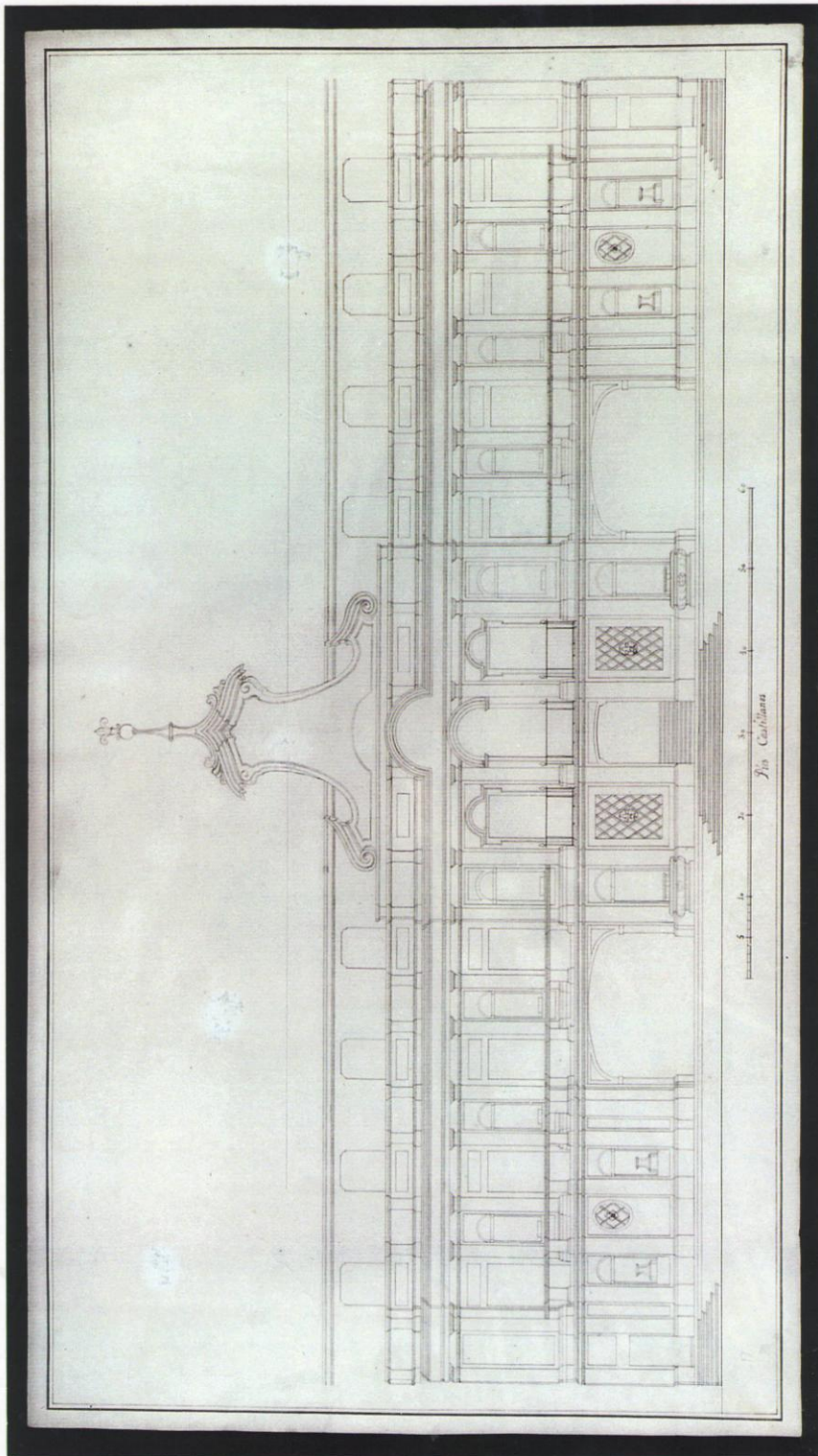
Lápiz y tinta negra sobre papel verjurado.

Escala gráfica y numérica de 60 “Pies Castellanos”.

35 x 64.5 cm.

En un círculo: “17”.

Relacionado con los dibujos RBG/P-9 hasta P-13, P-15 hasta P-19, P-26, P-27 y P-52;
BMV, Cod. Marc. It. IV 67.



(RBG/P-14)

RBG/P-15

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio del Buen Retiro, apartamento del infante cardenal Luis Antonio de Borbón en el Jardín de Francia, 1742-1743

alzado de la fachada principal

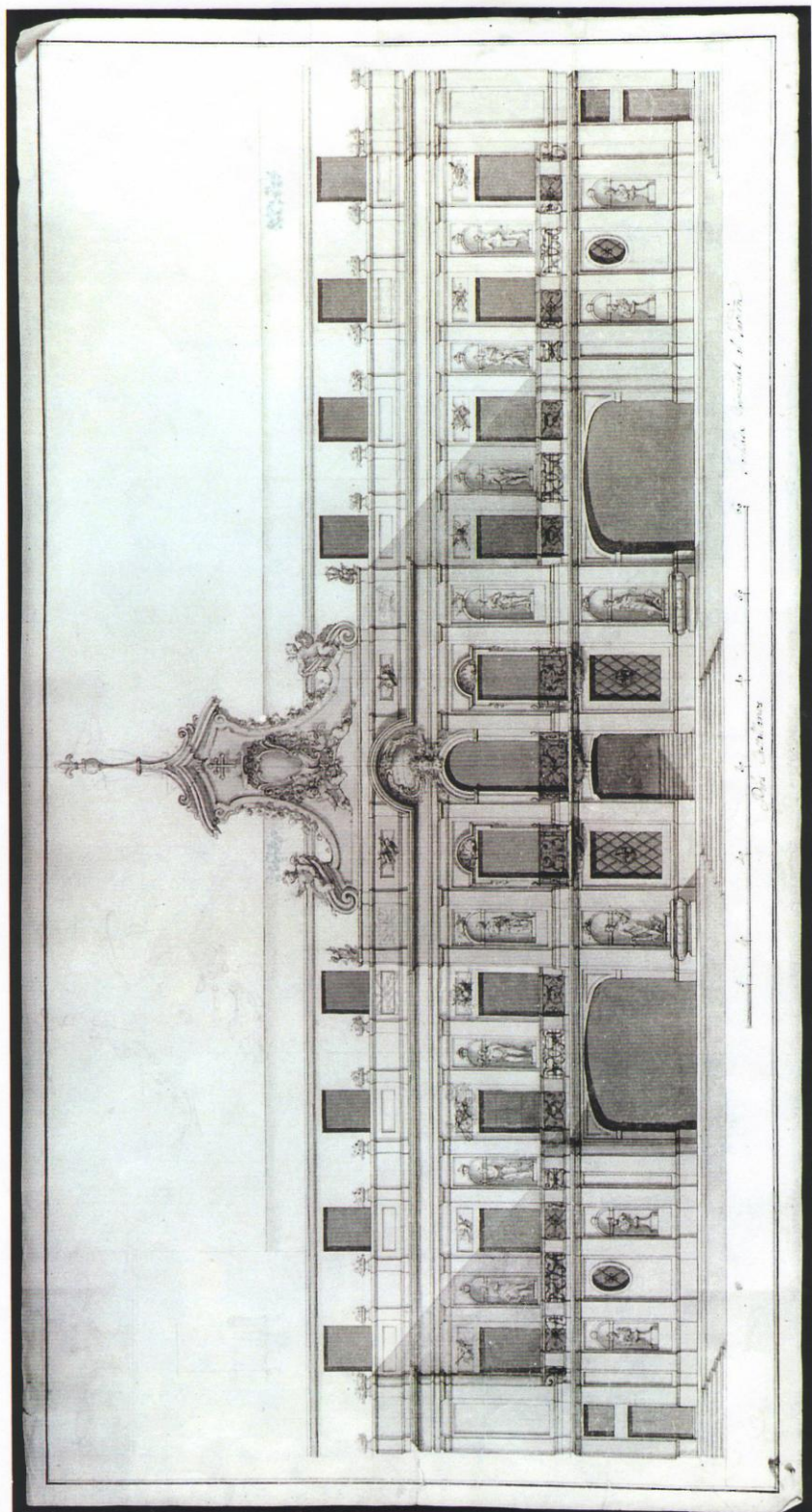
Lápiz negro, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado.

Escala gráfica y numérica de 60 “Pies Castellanos”.

33.5 x 64.5 cm.

“Fachada Principal al Gardín”; en un círculo: “12”; elementos decorativos y arquitectónicos a lápiz.

Relacionado con los dibujos RBG/P-9 hasta P-14, P-16 hasta P-19, P-26, P-27 y P-52; BMV, Cod. Marc. It. IV 67.



(RBG/P-15)

RBG/P-16

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio del Buen Retiro, apartamento del infante cardenal Luis Antonio de Borbón en el Jardín de Francia, 1742-1743

alzado, planta inferior y sección vertical parciales del cuerpo principal y del ala lateral derecha al jardín

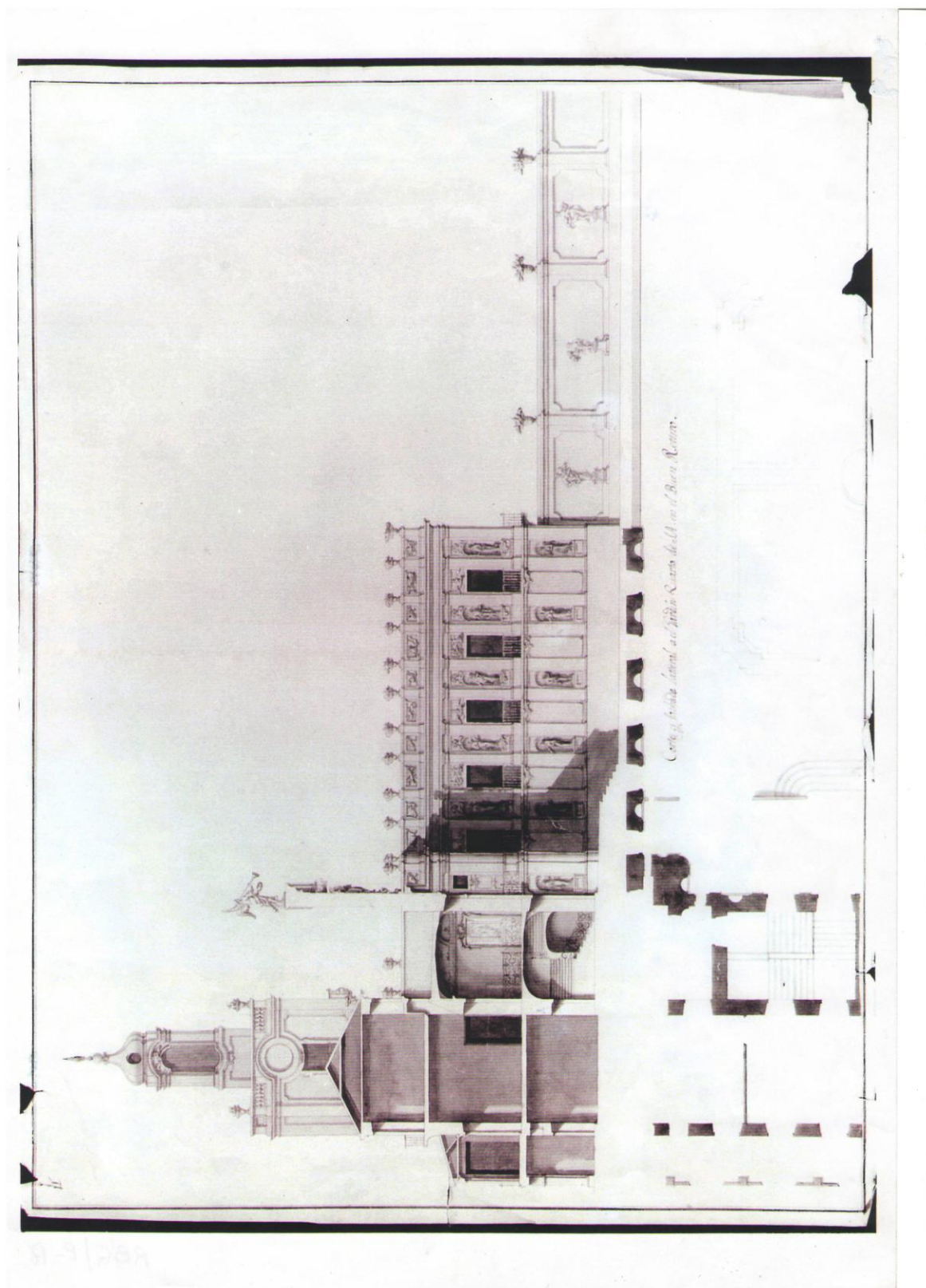
Lápiz negro, tintas negra y verde y aguada gris sobre papel verjurado con filigrana.

61 x 82 cm.

“Corte y fachada lateral a el Jardín Cuarto de S.A. en el Buen Retiro”; “II”; en un círculo: “27”.

Relacionado con los dibujos RBG/P-9 hasta P-15, P-17 hasta P-19, P-26, P-27 y P-52; BMV, Cod. Marc. It. IV 67.

El plano está relacionado con el dibujo RBG/P-13 y presenta el muro del jardín decorado con esculturas.



(RBG/P-16)

RBG/P-17

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio del Buen Retiro, apartamento del infante cardenal Luis Antonio de Borbón en el Jardín de Francia, 1742-1743

sección vertical del cuerpo principal y alzado de la fachada del ala perpendicular derecha al jardín

Lápiz negro, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado con filigrana.

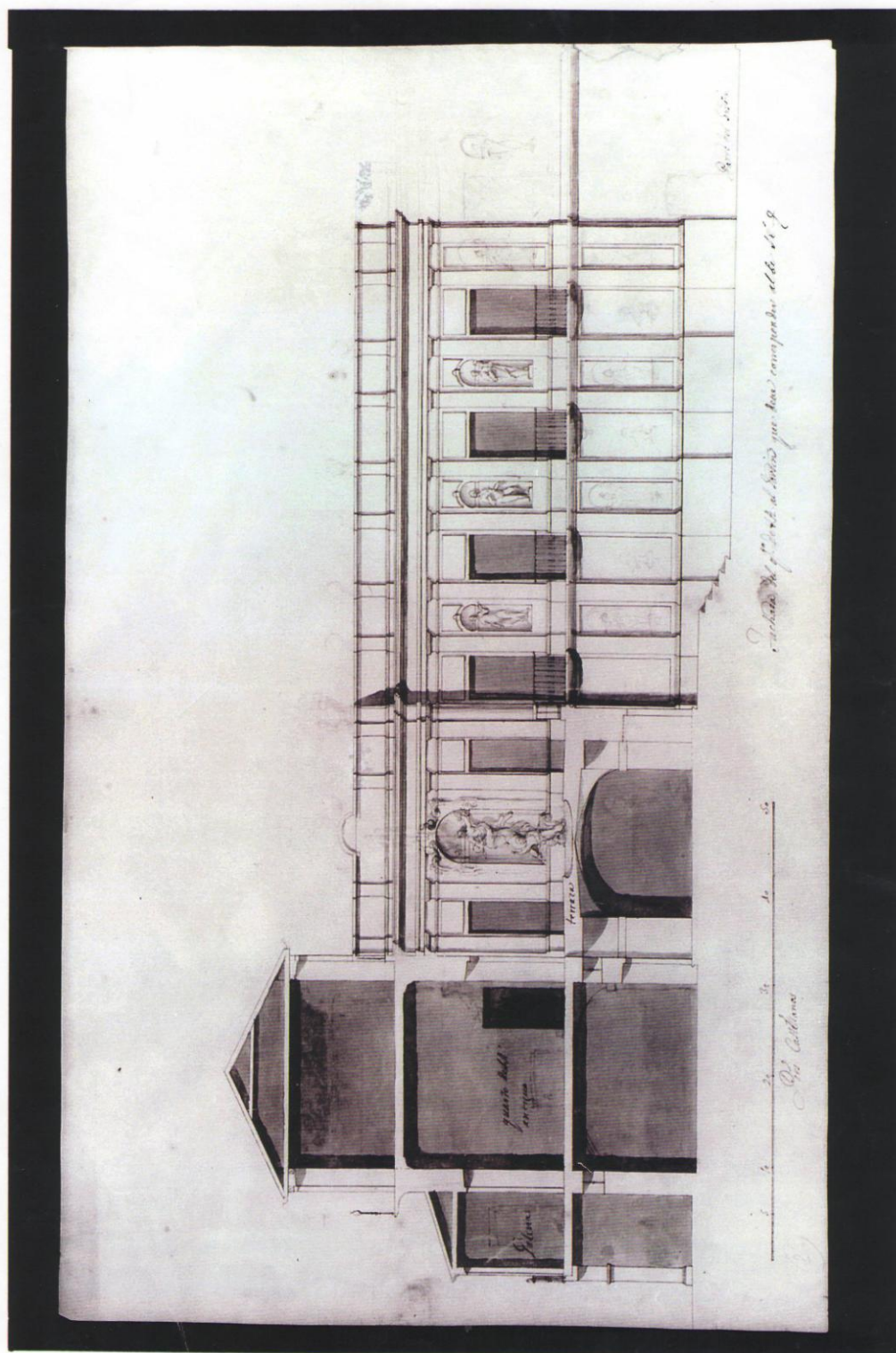
Escala gráfica y numérica de 50 “Pies Castellanos”.

31.5 x 52.5 cm.

“Fachada del q[uar]to de S.A. al Gardín que deve corresponder al de S[u] E[xcelenci]a// Galería/ quarto de S.A./ antiguo terraza// Pared del Gardín”; en un círculo: “26”; modificaciones de elementos arquitectónicos y decorativos a lápiz.

Relacionado con los dibujos RBG/P-9 hasta P-16, P-18, P-19, P-26, P-27 y P-52; BMV, Cod. Marc. It. IV 67.

Este plano es anterior a los dibujos RBG/P-18 y P-19, de los que se diferencia por la medida de la fachada y su decoración.



(RBG/P-17)

RBG/P-18

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio del Buen Retiro, apartamento del infante cardenal Luis Antonio de Borbón en el Jardín de Francia, 1742-1743

sección vertical del cuerpo principal y alzado de la fachada del ala perpendicular derecha al jardín

Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado con filigrana.

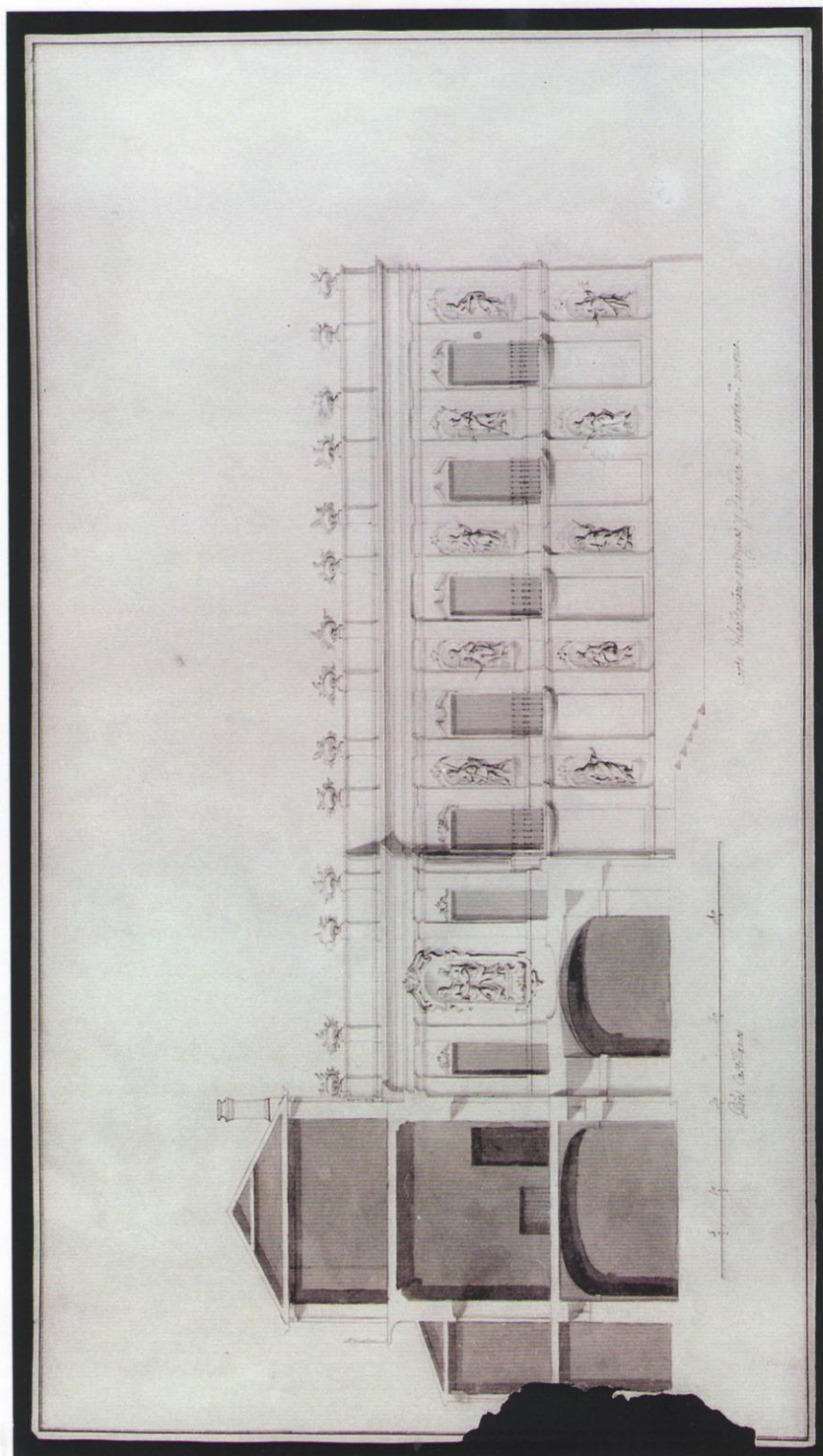
Escala gráfica y numérica de 40 “Pies Castellanos”.

33.5 x 60.5 cm.

“Corte delabitazion antigua y fachada del apartam[en]to nuevo”; en un círculo: “25”.

Relacionado con los dibujos RBG/P-9 hasta P-17, P-19, P-26, P-27 y P-52; BMV, Cod. Marc. It. IV 67.

Este plano es idéntico al RBG/P-19, salvo en la escala de representación y la forma cóncava de la fuente de la terraza. Las esculturas son de tema religioso y entre ellas destaca el grupo del nicho de la terraza, una Visitación.



(RBG/P-18)

RBG/P-19

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio del Buen Retiro, apartamento del infante cardenal Luis Antonio de Borbón en el Jardín de Francia, 1742-1743

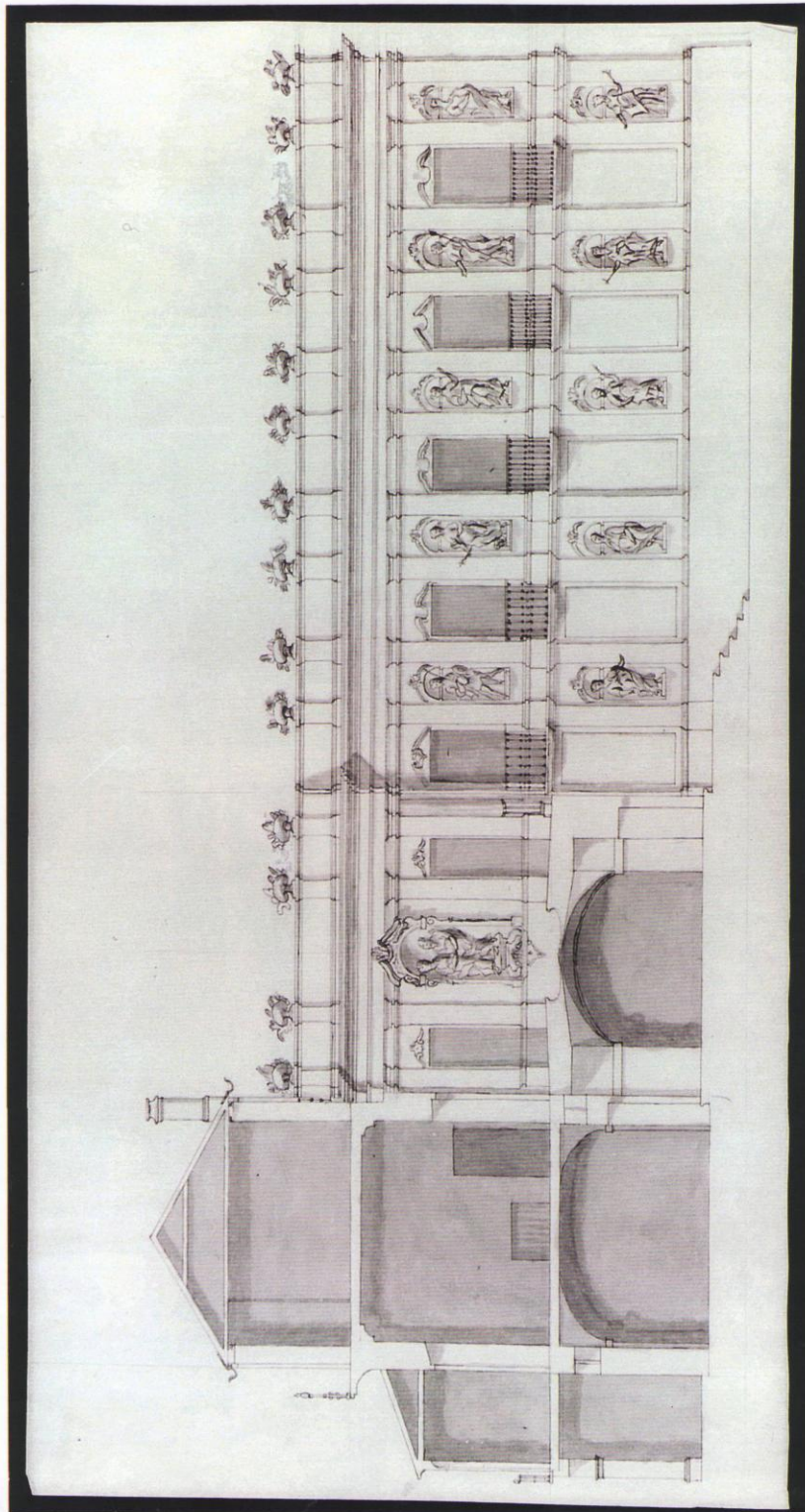
sección vertical del cuerpo principal y alzado de la fachada del ala perpendicular derecha al jardín

Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado.

26.5 x 51 cm.

En un círculo: "24".

Relacionado con los dibujos RBG/P-9 hasta P-18, P-26, P-27 y P-52; BMV, Cod. Marc. It. IV 67.



(RBG/P-19)

RBG/P-26

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio del Buen Retiro, apartamento del infante cardenal Luis Antonio de Borbón en el Jardín de Francia, 1742-1743

sección vertical del cuerpo principal y fachada externa del ala derecha perpendicular al jardín

Lápiz negro, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado.

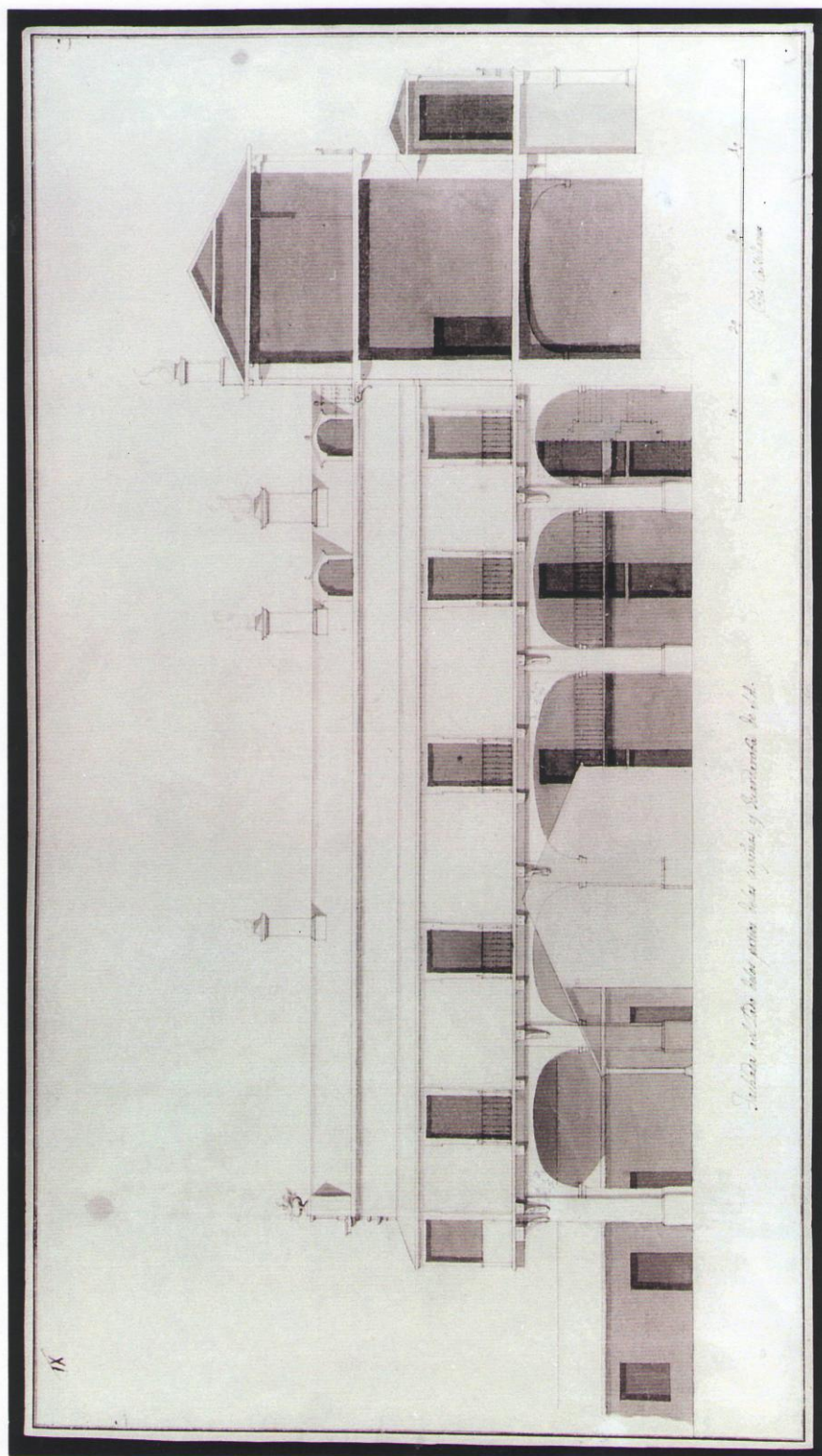
Escala gráfica y numérica de 50 “Pies Castellanos”.

33.5 x 61 cm.

“Fachada del lado de los patios de las cocinas, y Guardaroba de S.A.”; “IX”; en un círculo: “4”.

Relacionado con los dibujos RBG/P-9 hasta P-19, P-27 y P-52; BMV, Cod. Marc. It. IV 67.

El plano refleja el desnivel existente entre el ala perpendicular y el cuerpo principal del apartamento del infante cardenal.



(RBG/P-26)

RBG/P-27

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio del Buen Retiro, apartamento del infante cardenal Luis Antonio de Borbón en el Jardín de Francia, 1746

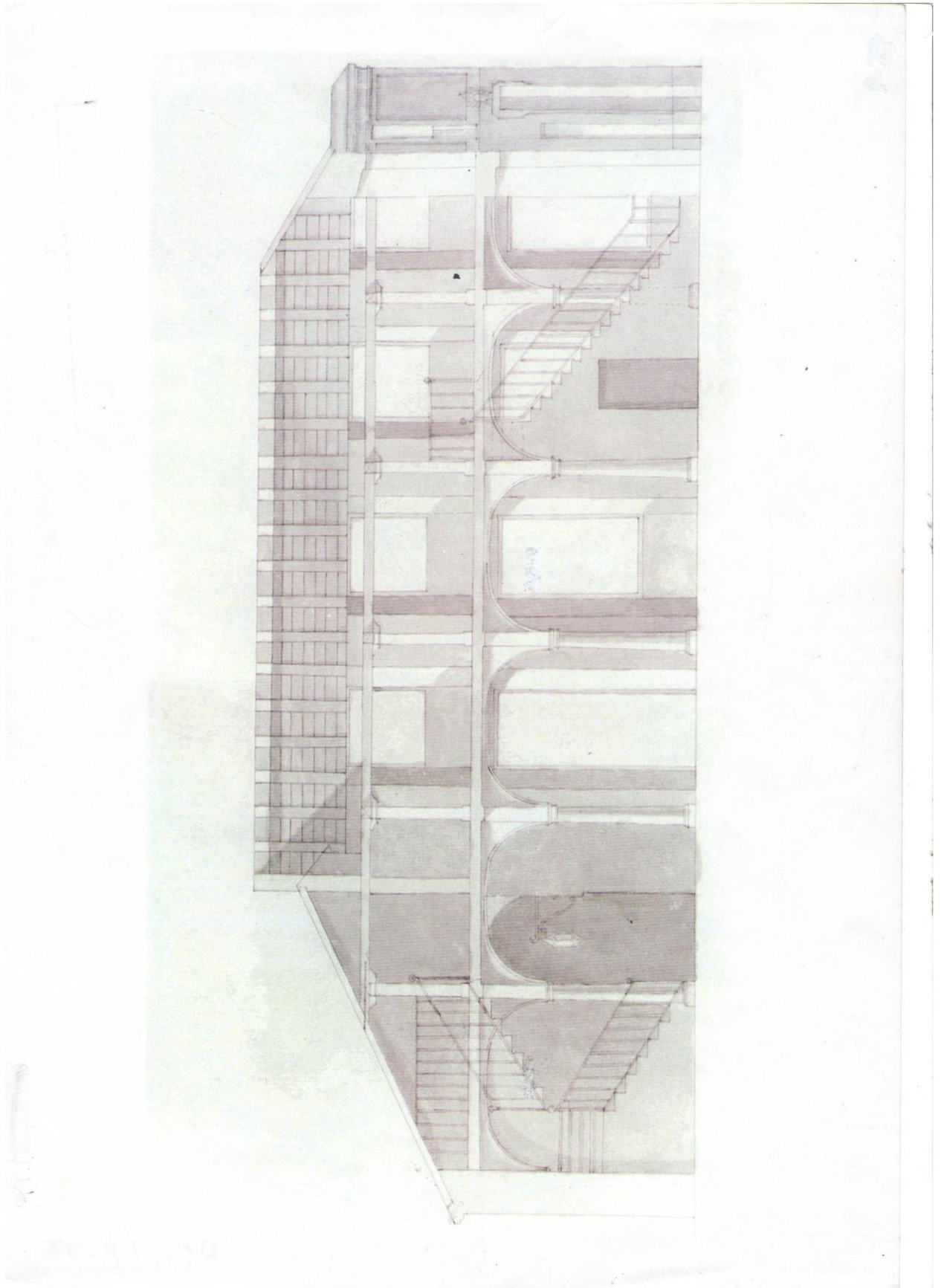
sección vertical de una construcción anexa a la guardarropa

Lápiz negro, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado.

24 x 39 cm.

“C. 17 Febbra[io]. 17..6”; en un círculo: “31”.

Relacionado con los dibujos RBG/P-9 hasta P-19, P-26 y P-52; BMV, Cod. Marc. It. IV 67.



(RBG/P-27)

RBG/P-52

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio del Buen Retiro, apartamento del infante cardenal Luis Antonio de Borbón en el Jardín de Francia, 1742

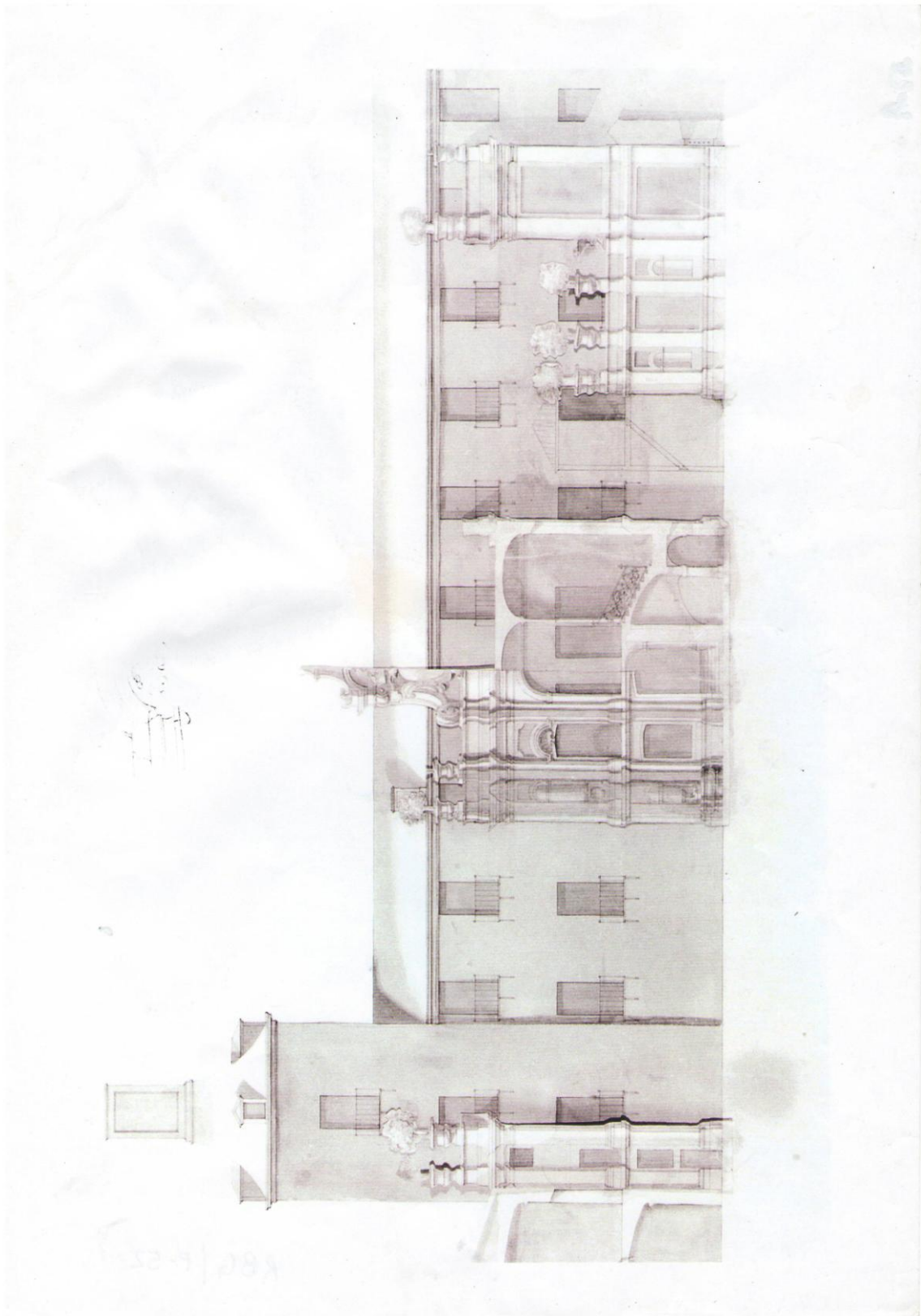
alzado de la fachada

Lápiz, tinta negra y aguadas gris y rosa sobre papel verjurado.

40.3 x 63.9 cm.

Apunte arquitectónico a lápiz y tinta; en un círculo: "18".

Relacionado con los dibujos RBG/P-9 hasta P-19, P-26 y P-27; BMV, Cod. Marc. It. IV 67.



(RBG/P-52)

5.- El palacio de los Afligidos

AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58⁹⁵³

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio de los Afligidos, casas de Osuna y del Príncipe Pío, julio de 1746

planta

Tinta negra y aguadas gris y ocre sobre papel verjurado.

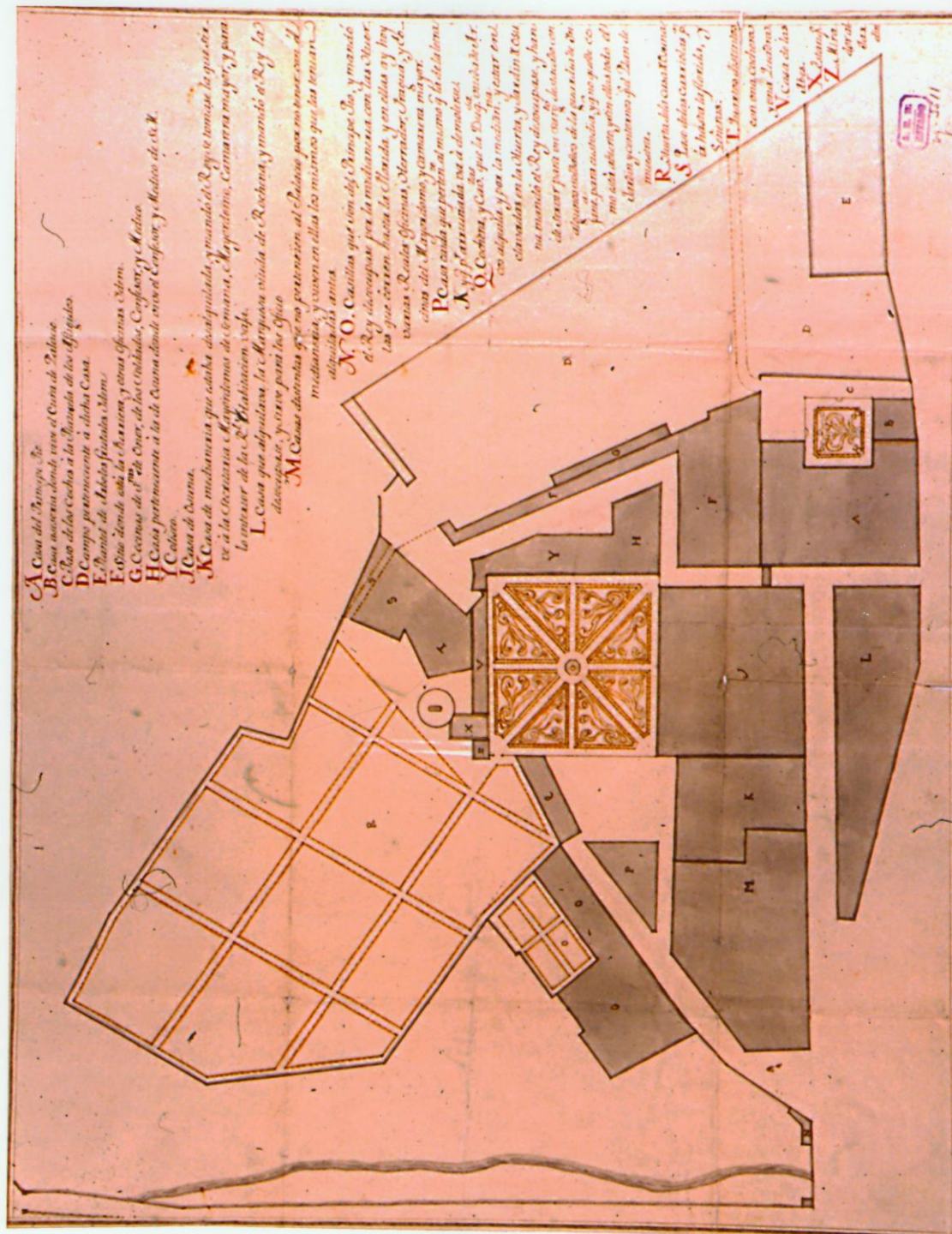
55.5 x 45.5 cm.

“A. Casa del Principe Pio./ B. Casa asesoria donde vive el cura de Palacio./ C. Paso de los coches à la Plazuela de los Afligidos./ D. Campo perteneciente à dicha casa./ E. Plantel de Arboles frutales Ydem./ F. Sitio donde està la Furriera, y otras oficinas Ydem./ G. Cocinas de S[eño]ras de Onor, de los Soldados, Confesor y Medico./ H. Casa perteneciente à la de Osuna donde vive el confesor, y Medico de S.M./ Y. Coliseo./ J. Casa de Osuna./ K. Casa de medianeria que estaba desalquilada, y mandó el Rey se tomase la que sir-/ ve à la Secretaria [de] Mayordomos de semana, Mayordomo, Camarera mayor, y para/ lo interior de la R[ea]l Habitacion vaja./ L. Casa que alquilava la Marquesa viuda de Rocheda, y mandó el Rey la/ desocupase, y sirve para los oficio[s]./ M. Casas distintas que no pertenezzen al Palacio por no tener con él/ medianeria, y viven en ella los mismos que las tenian/ alquiladas antes./ N.O. Casillas que son del Principe Pio, y mandó/ el Rey desocupase por la medianeria con las Huer-/ tas que corren hasta la Florida y en ellas ay hoy/ varias Reales Oficinas, Herrador, Fragua, y co-/ cinas del Mayordomo, y camarera mayor./ P. Casa caida que pertene-/ ze al mismo q[ue] la de la letra/ K y q[ue] p[or] arruinada va à demolerse./ Q. Cochera, y cav[alleri]zas que la Duq[ue]sa viuda de Ar-/ cos alquila y por la median[e]ria y estar en-/ / clavadas en la Huerta, y Jardin de Osu/ na mandó el Rey desocupase, y han/ de servir para un sarg[en]to destacado con/ algunos soldados de la guardia de Yn/ fant[er]ia para custodia, y q[ue] no quede co-/ mo està abierto, y sin ellas todo el/ Jardin y contornos q[ue] el Plan de-/ muestra./ R. Huerta de la casa de Osuna./ S. Paso de las carriolas

⁹⁵³ El plano está reproducido en: M. TORRIONE, “Isabel de Farnesio en el Palacio Viejo del Duque de Osuna”, op. cit.; T. LAVALLE-COBO URIBURU, “La reina Isabel de Farnesio y su hijo el infante cardenal”, op. cit.

p[ar]a/ ir hasta la florida, y/ Leñeras./ T. Quartos distintos/ con una cochera/ y una quadra./ V. Casa de las Abes./ X. estanq[ue]./ Z. Mira-/ dor al/ Jar/ din.”

Relacionado con los dibujos RBG/P- 20 hasta P-25, P-44 y P-45; ASB, FR, nn. 16 hasta 18 y 62 hasta 74; FAM, n. 23.3.



RBG/P-44

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio de los Afligidos, casas del Príncipe Pío y de Osuna, 25 de julio de 1746

planta del piso principal de la casa del Príncipe Pío y esbozo parcial de la planta principal de la de Osuna

Lápiz, tinta negra y aguadas rosa y amarillo sobre papel verjurado con filigrana; dibujo preparado para estarcido.

Escala gráfica y numérica de 100 “Pies”.

54.5 x 30.3 cm.

“Gardin// Pattio// Pattio// Casa de P[rínc]ipe quarto principal en 25 julio de 1746”; en un círculo: “8”.

Relacionado con los dibujos AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58; RBG/P- 20 hasta P-25 y P-45; ASB, FR, nn. 16 hasta 18 y 62 hasta 74; FAM, n. 23.3.

RBG/P-45

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio de los Afligidos, casas de Osuna y del Príncipe Pío, 1746

planta inferior de la casa de Osuna y planta parcial inferior de la del Príncipe Pío

Lápiz, tinta negra y aguadas de varios colores sobre papel verjurado con filigrana.

Escala gráfica y numérica de 100 “Pies Castellanos”.

50.7 x 36.2 cm.

Sobre el plano, letras e inscripciones: “Casa de Pío// Pasadizo// Plan de la Casa de Osuna loqueba señalado./ de Encarnado, la Nueva Obra y reparos/ Que se ofrezan// fachada que mira Aljardin”. Rúbrica de Vigilio Rabaglio; en un círculo: “76”.

Relacionado con los dibujos AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58; RBG/P- 20 hasta P-25 y P-44; ASB, FR, nn. 16 hasta 18 y 62 hasta 74; FAM, n. 23.3.

Las letras que señalan a algunas de las habitaciones de la planta coinciden con las representadas en los dibujos ASB, FR, nn. 62-74.

ASB, FR, n. 16

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio de los Afligidos, casa del Príncipe Pío, 1746

planta del piso inferior

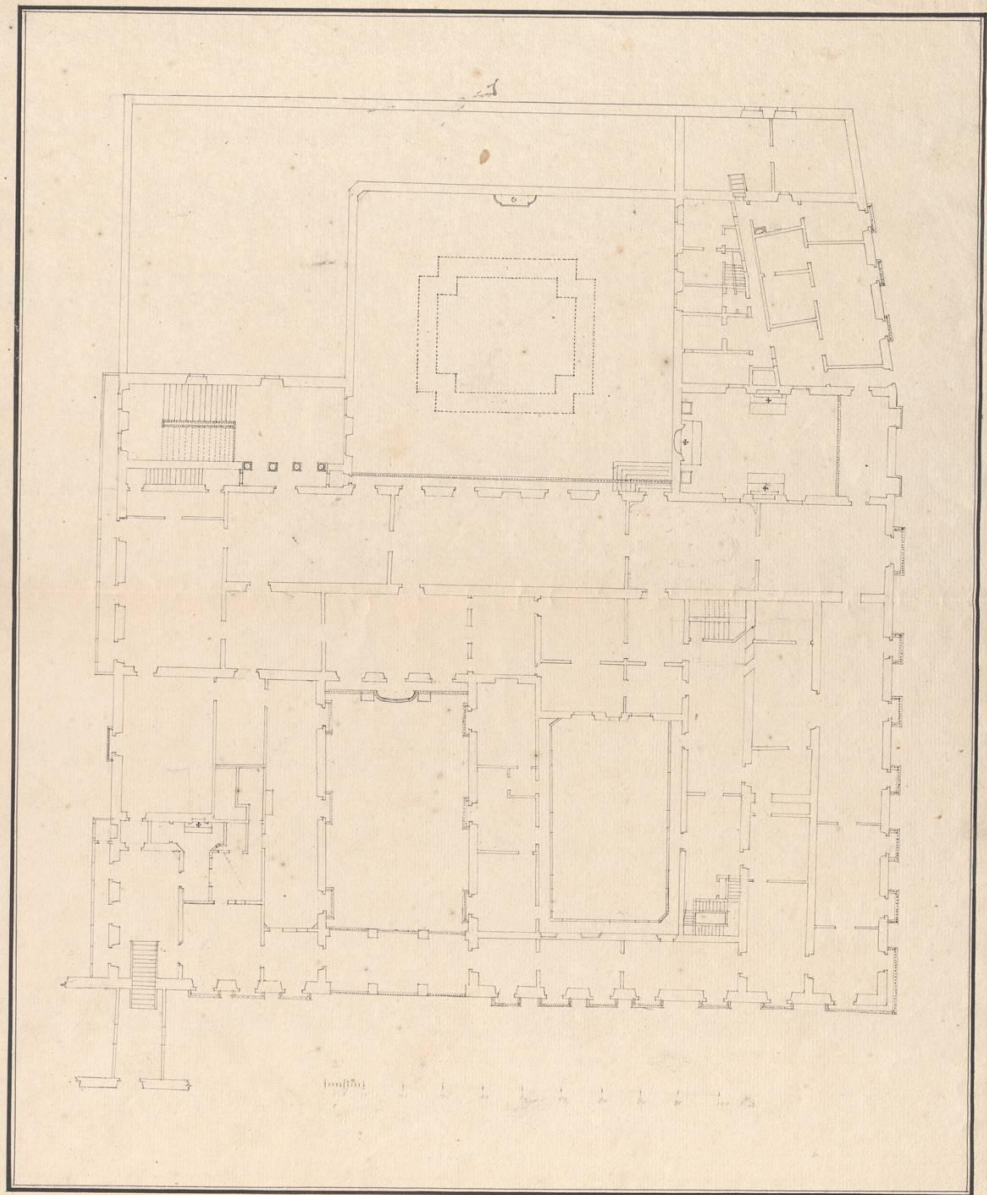
Lápiz y tinta negra sobre papel verjurado grueso.

Escala gráfica y numérica de 100 “Pies”.

45.5 x 32.3 cm.

Relacionado con los dibujos AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58; RBG/P- 20 hasta P-25, P-44 y P-45; ASB, FR, nn. 17, 18 y 62 hasta 74; FAM, n. 23.3.

El plano refleja la planta del edificio antes del inicio de los trabajos en julio de 1746. Se diferencia del dibujo RBG/P-44 en la escalera de comunicación con la casa de Osuna y en la forma y disposición de algunas de las habitaciones.



(ASB, FR, n. 16)

RBG/P-24

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio de los Afligidos, casa del Príncipe Pío, enero de 1747

planta y sección de una escalera en el cuarto del infante cardenal Luis Antonio de Borbón

Lápiz, tintas negra y roja y aguadas gris y rojo sobre papel verjurado con filigrana.

Escala gráfica y numérica de 50 “Pies Castellanos”.

51 x 34.5 cm.

Sobre el plano, letras que remiten a la leyenda: “A. Quarto de S.A./ B. Puerta que deverasse/ abrir de nuevo/ C. escalera que se propone de/ zinco pies de ancho./ D. Puerta dela escalera que hoi se alla de quatro pies de Ancho/ E. Retretes y dormitorio dimbierno y vera[n]o”; “5”.

Relacionado con los dibujos AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58; RBG/P- 20 hasta P-23, P-25, P-44 y P-45; ASB, FR, nn. 16 hasta 18 y 62 hasta 74; FAM, n. 23.3.

RBG/P-25

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio de los Afligidos, casa del Príncipe Pío, 29 de enero 1747

planta y sección de una escalera en el cuarto del infante cardenal Luis Antonio de Borbón

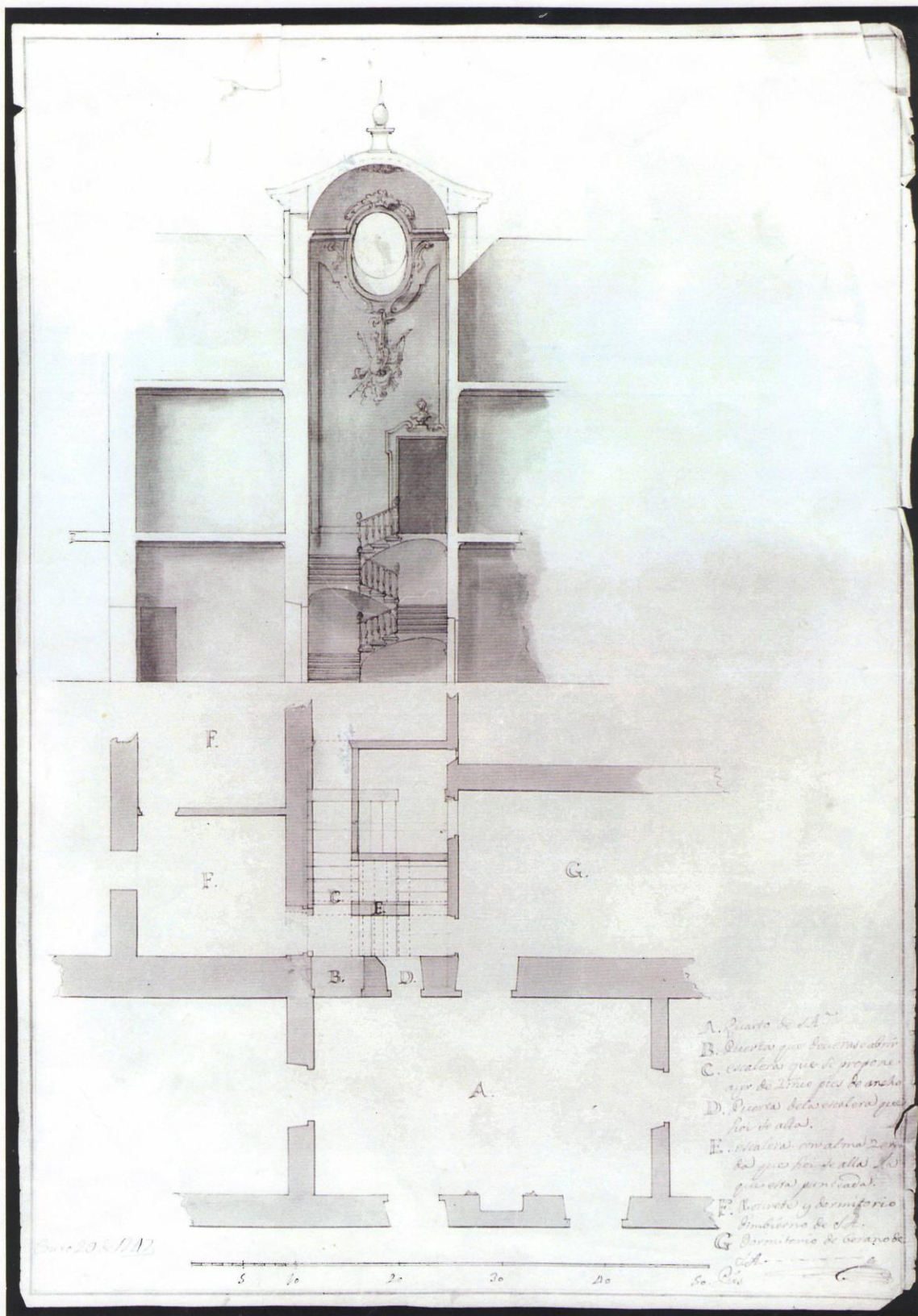
Lápiz, tintas negra y roja y aguadas gris y roja sobre papel verjurado con filigrana.

Escala gráfica y numérica de 50 “Pies”.

47 x 33 cm.

En el plano, letras que remiten a la leyenda: “A. Quarto de S.A./ B. Puerta que deverase abrir/ C. escalera que se propone/ azer de Zinco pies de ancho./ D. Puerta dela escalera que/ hoi se alla./ E. Escalera con almazera/ da que hoi se alla la/ que esta punteada/ F. Rettrete y dormitorio/ dimbierno de S.A./ G. Dormitorio de berano de S.A.// Enero 29 de 1747”. Rúbrica de Vigilio Rabaglio; en un círculo: “33”.

Relacionado con los dibujos AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58; RBG/P- 20 hasta P-24, P-44 y P-45; ASB, FR, nn. 16 hasta 18 y 62 hasta 74; FAM, n. 23.3.



ASB, FR, n. 17

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio de los Afligidos, 1746-1747

planta y corte vertical de una escalera

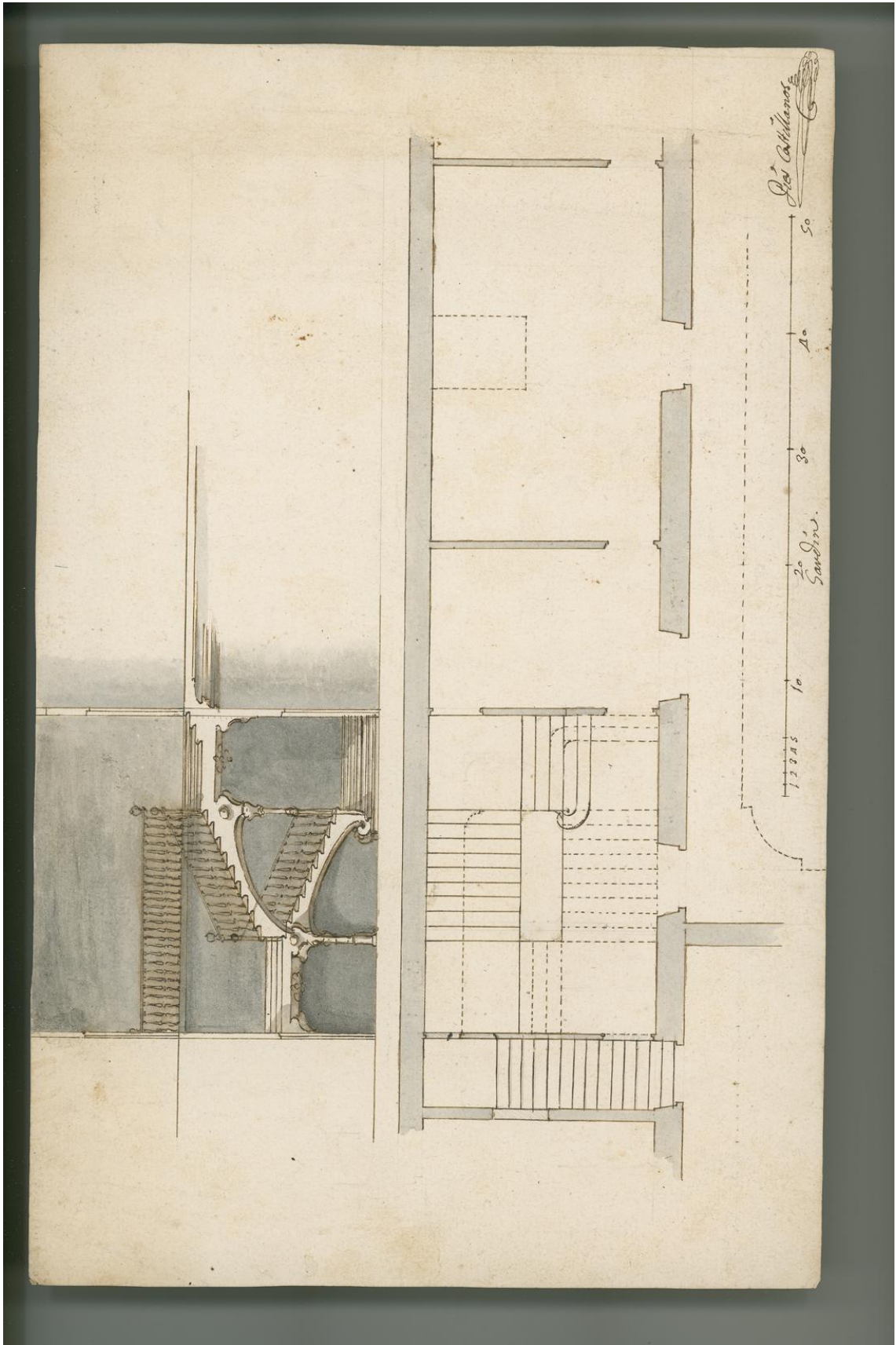
Lápiz, tinta negra y aguadas gris claro y oscuro sobre papel verjurado.

Escala gráfica y numérica de 50 “Pies Castellanos”.

25.1 x 40 cm.

Rúbrica de Vigilio Rabaglio. En la parte inferior derecha: “Gardín”.

Relacionado con los dibujos AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58; RBG/P- 20 hasta P-25, P-44 y P-45; ASB, FR, nn. 16, 18 y 62 hasta 74; FAM, n. 23.3.



(ASB, FR, n. 17)

RBG/P-20

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio de los Afligidos, casa de Osuna, 1746-1747

alzado de las fachadas al patio interior

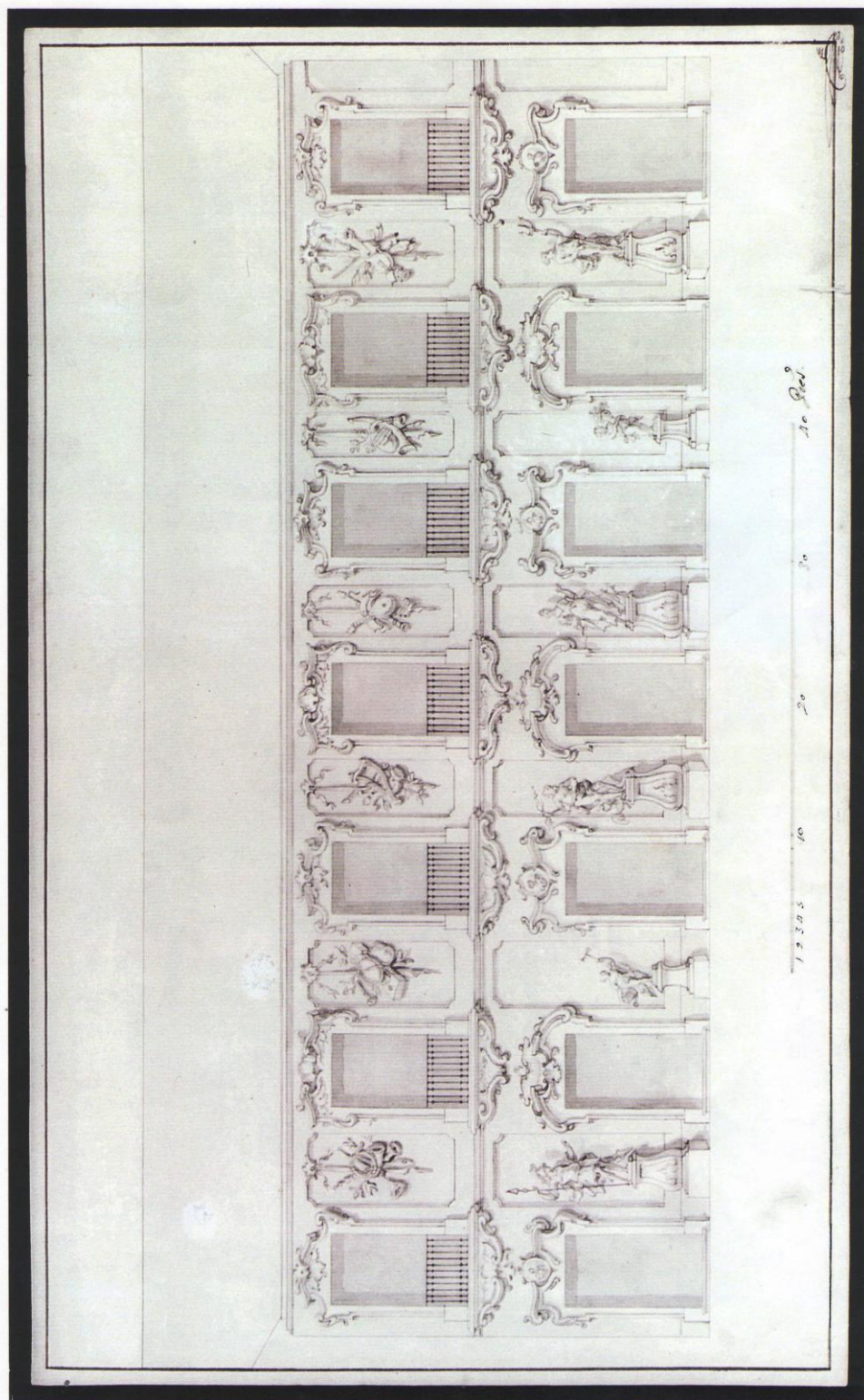
Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado.

Escala gráfica y numérica de 40 “Pies”.

29 x 48.5 cm.

En un círculo: “51”; rúbrica de Vigilio Rabaglio.

Relacionado con los dibujos AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58; RBG/P- 21 hasta P-25, P-44 y P-45; ASB, FR, nn. 16 hasta 18 y 62 hasta 74; FAM, n. 23.3.



(RBG/P-20)

RBG/P-21

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio de los Afligidos, casa de Osuna, 1746-1747

alzado de las fachadas al patio interior

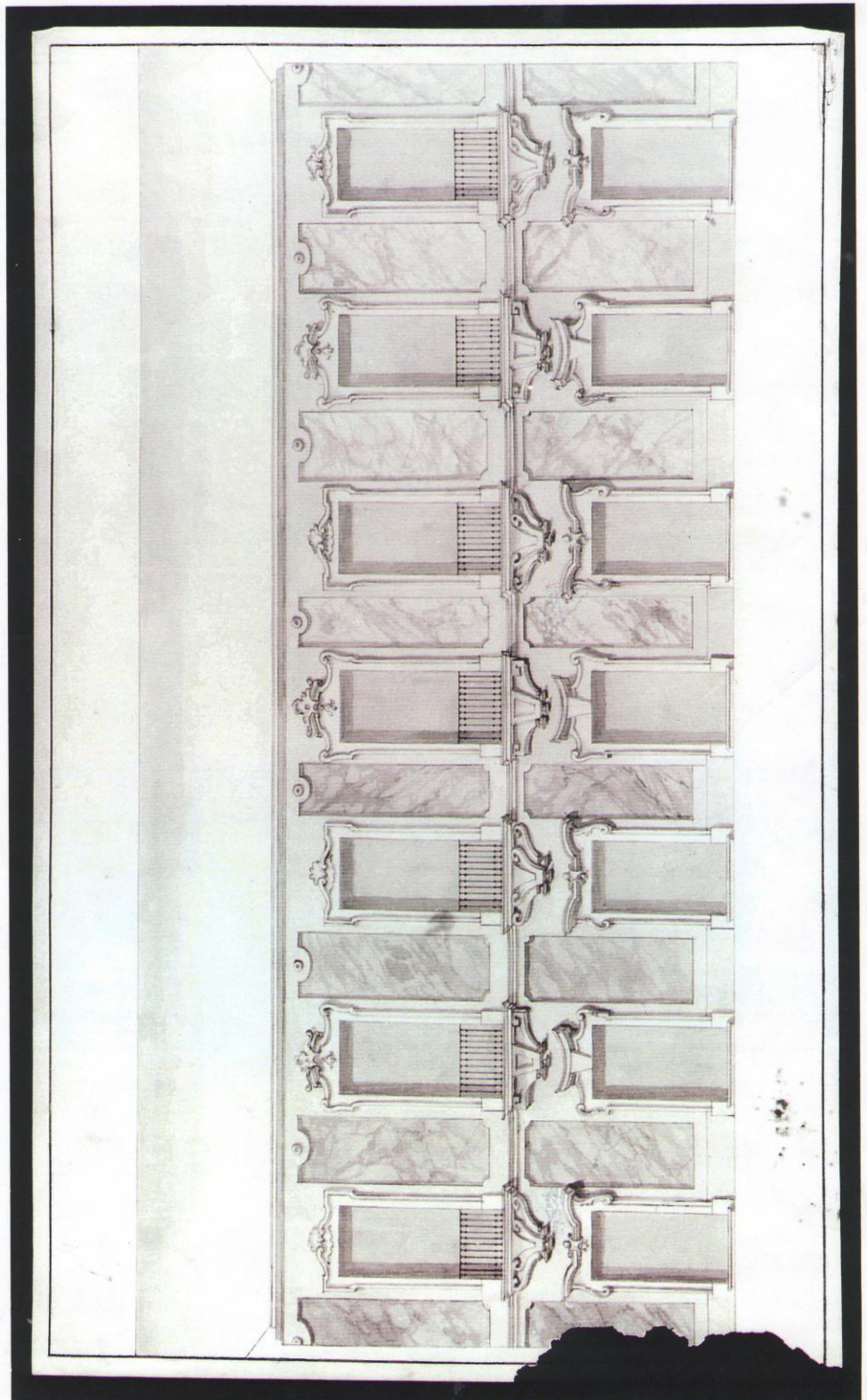
Lápiz negro, tinta negra y aguadas de varios colores varios sobre papel verjurado.

29 x 48.5 cm.

En un círculo: “32”; rúbrica de Vigilio Rabaglio.

Relacionado con los dibujos AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58; RBG/P- 20, P-22 hasta P-25, P-44 y P-45; ASB, FR, nn. 16 hasta 18 y 62 hasta 74; FAM, n. 23.3.

En el piso inferior, los entrepaños están ornados con estatuas sobre basas que representan un guerrero (¿Marte?), los dioses Júpiter, Venus y Neptuno y dos *putti*, uno de ellos con los atributos de la jardinería (regadera y rastrillo) y el otro con una cornucopia. Los entrepaños del piso superior presentan trofeos con instrumentos musicales.



(RBG/P-21)

RBG/P-22

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio de los Afligidos, casa de Osuna, 1746-1747

planta parcial de unas habitaciones contiguas al patio interior y sección vertical de dos de ellas

Lápiz negro, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado con filigrana.

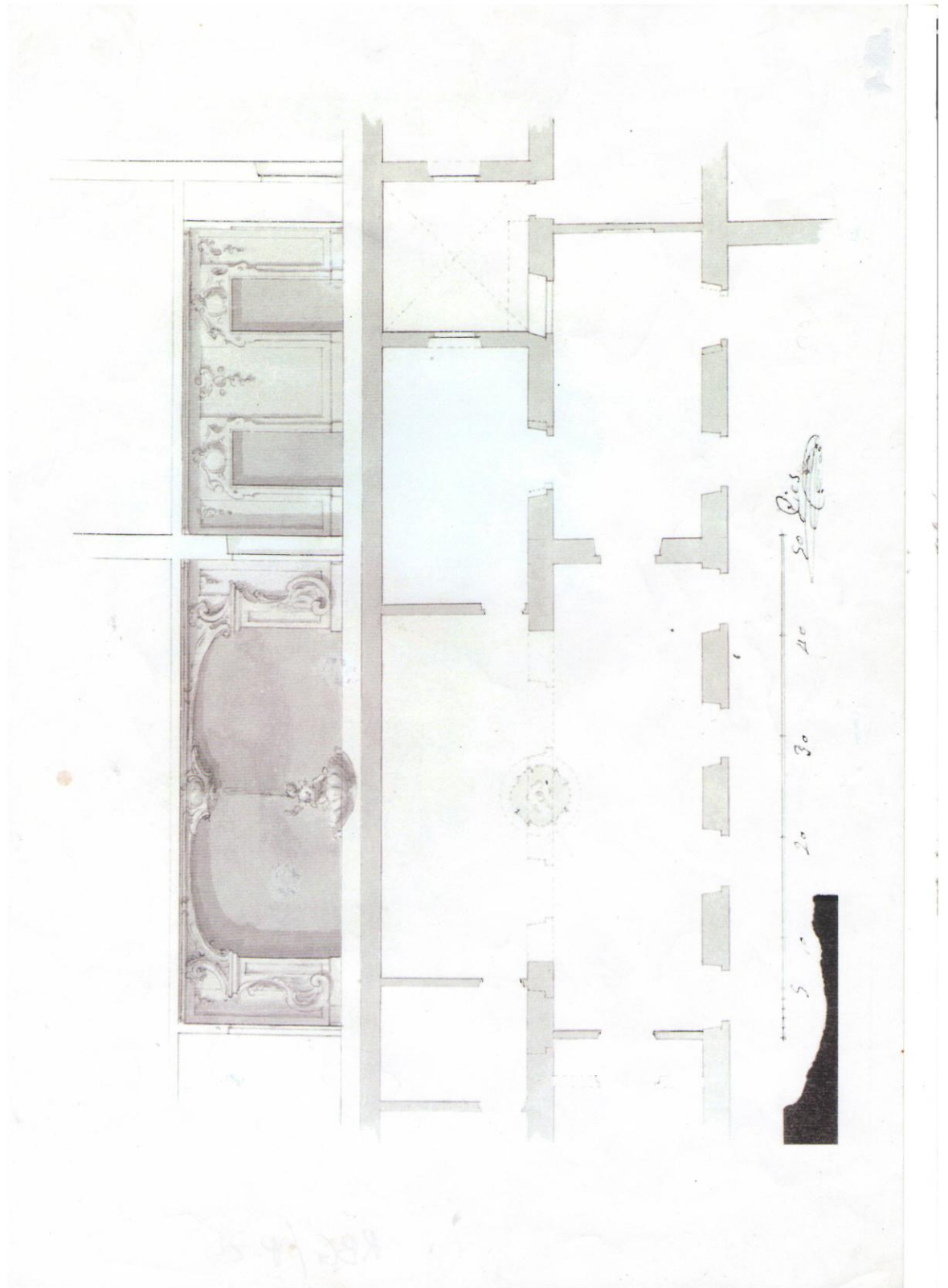
Escala gráfica y numérica de 50 “Pies”.

26 x 34.5 cm.

En un círculo: “29”; rúbrica de Vigilio Rabaglio.

Relacionado con los dibujos AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58; RBG/P- 20, P-21 y P-23 hasta P-25, P-44 y P-45; ASB, FR, nn. 16 hasta 18 y 62 hasta 74; FAM, n. 23.3.

La planta refleja la pieza de la fuente (véanse los planos ASB, FR, nn. 62, 63 y 64), la que hace de alcoba (ASB, FR, n. 67), la que sigue a la de la fuente (ASB, FR, nn. 65 y 66), la que sigue al patinillo (ASB, FR, n. 70) y éste último, llamado también pieza de paso (ASB, FR, n. 68). El proyecto, relacionado con los dibujos RBG/P-20 y P-21, se diferencia del plano RBG/P-23 en la decoración de la pared interna.



(RBG/P-22)

RBG/P-23

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio de los Afligidos, casa de Osuna, 1746-1747

planta de unas habitaciones contiguas al patio interior y sección vertical de dos de ellas

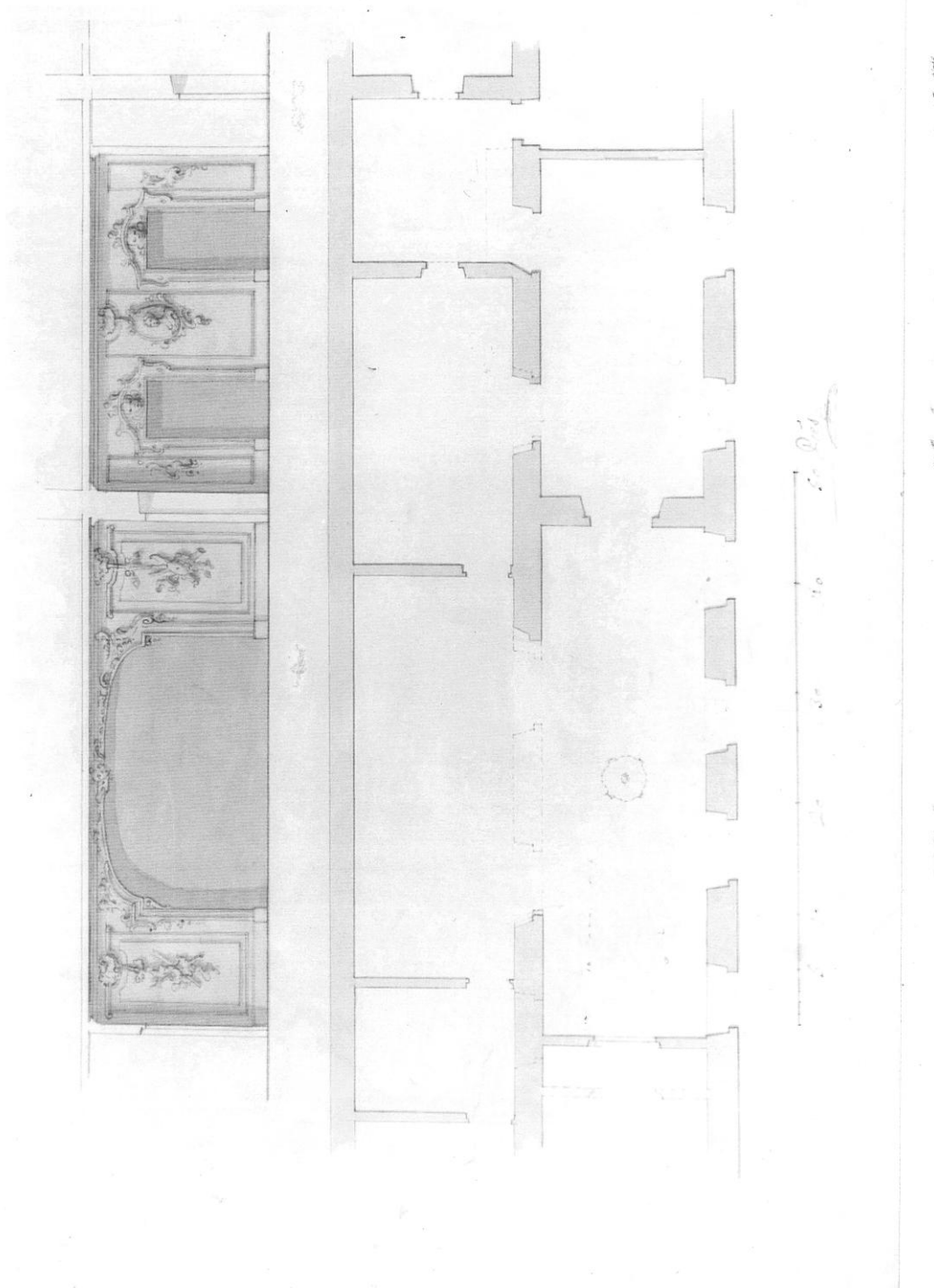
Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado con filigrana.

Escala gráfica y numérica de 50 “Pies”.

26 x 36 cm.

En un círculo: “30”; rúbrica de Vigilio Rabaglio.

Relacionado con los dibujos AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58; RBG/P- 20 hasta P-22, P-24, P-25, P-44 y P-45; ASB, FR, nn. 16 hasta 18 y 62 hasta 74; FAM, n. 23.3.



(RBG/P-23)

ASB, FR, n. 18

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio de los Afligidos, casa de Osuna

alzado de la fachada al jardín

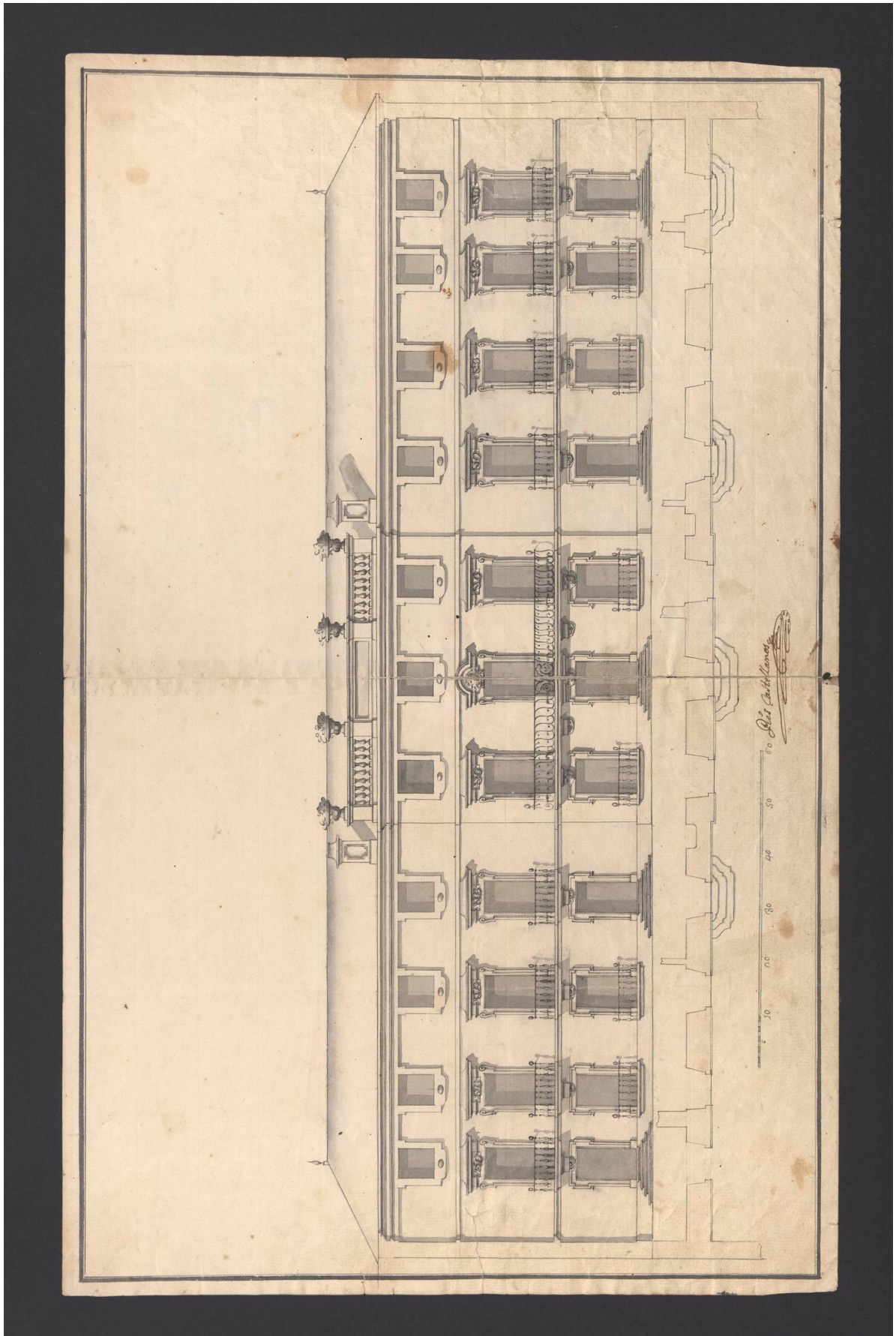
Lápiz, tinta negra y aguadas rosa y gris de tonalidades varias sobre papel verjurado.

Escala gráfica y numérica de 60 “pies castellanos”.

33.7 x 53.2 cm.

Rúbrica de Vigilio Rabaglio.

Relacionado con los dibujos AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58; RBG/P- 20 hasta P-25, P-44 y P-45; ASB, FR, nn. 16, 17 y 62 hasta 74; FAM, n. 23.3.



(ASB, FR, n. 18)

ASB, FR, n. 62

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio de los Afligidos, casa de Osuna, 1746-1747

alzado de la pared con arco de la pieza de la fuente

Lápiz, tintas negra y marrón y aguada gris de varias tonalidades sobre papel verjurado.

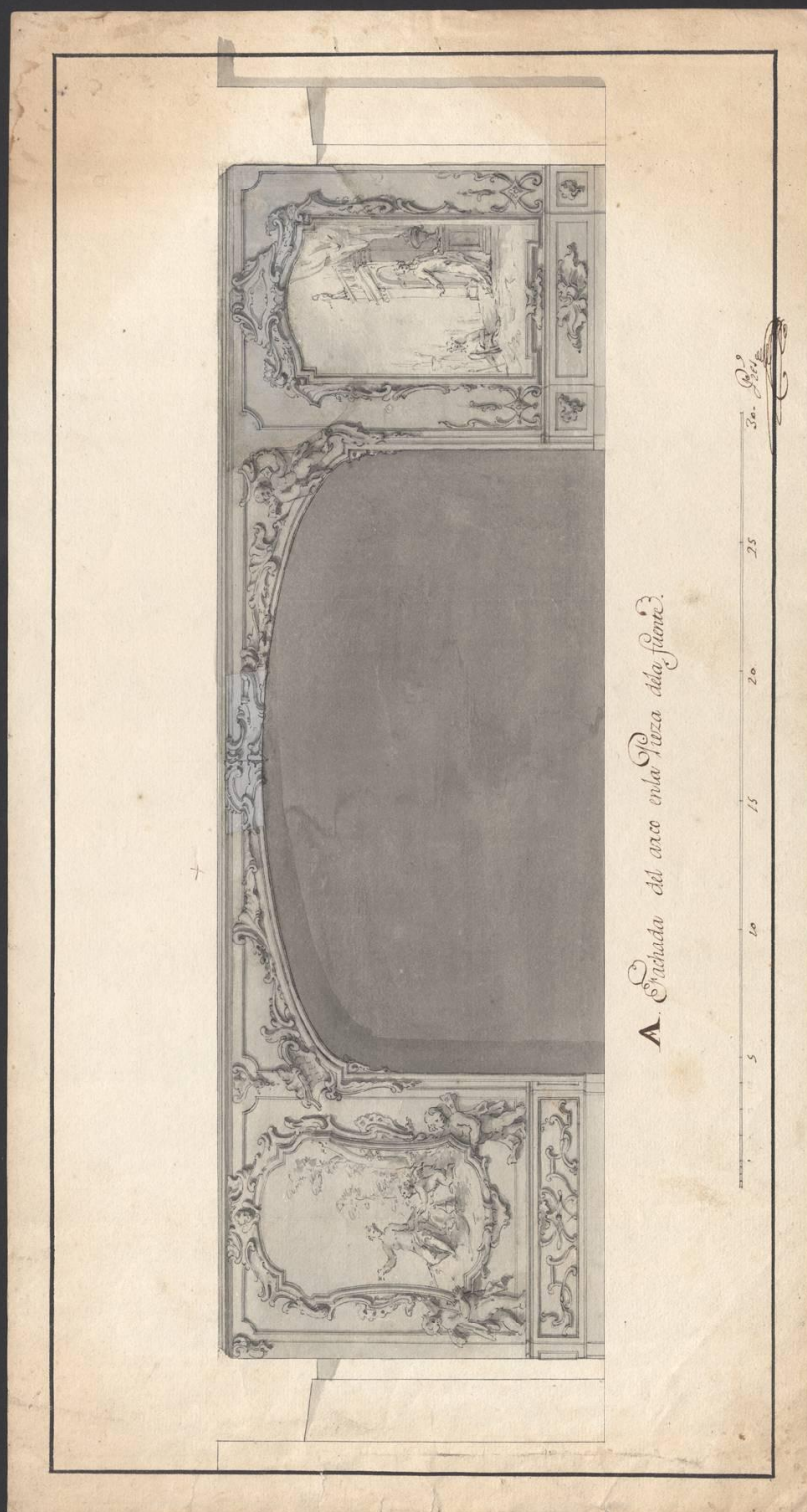
Escala gráfica y numérica de 30 “Pies”.

25.6 X 47.8 cm.

“A. Fachada del arco en la Pieza de la fuente”; rúbrica de Vigilio Rabaglio. Señal sobre la propuesta de la izquierda.

Relacionado con los dibujos AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58; RBG/P- 20 hasta P-25, P-44 y P-45; ASB, FR, nn. 16 hasta 18 y 63 hasta 74; FAM, n. 23.3.

El dibujo presenta dos variantes decorativas separadas por un eje de simetría vertical. La pared interna con arco rebajado corresponde a la reflejada en los diseños RBG/P-22 y P-23. La decoración, más lineal en la variante derecha que en la izquierda, se agrupa en torno al vano central y en los paneles de muro laterales. Los zócalos presentan decoraciones de estuco (conchas, hojas de acanto, ángeles, lazos entrecruzados); en los paneles laterales, dos cartelas enmarcadas encierran una escena.



(ASB, FR, n. 62)

ASB, FR, n. 63

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio de los Afligidos, casa de Osuna, 1746-1747

alzado de una de las paredes laterales de la pieza de la fuente

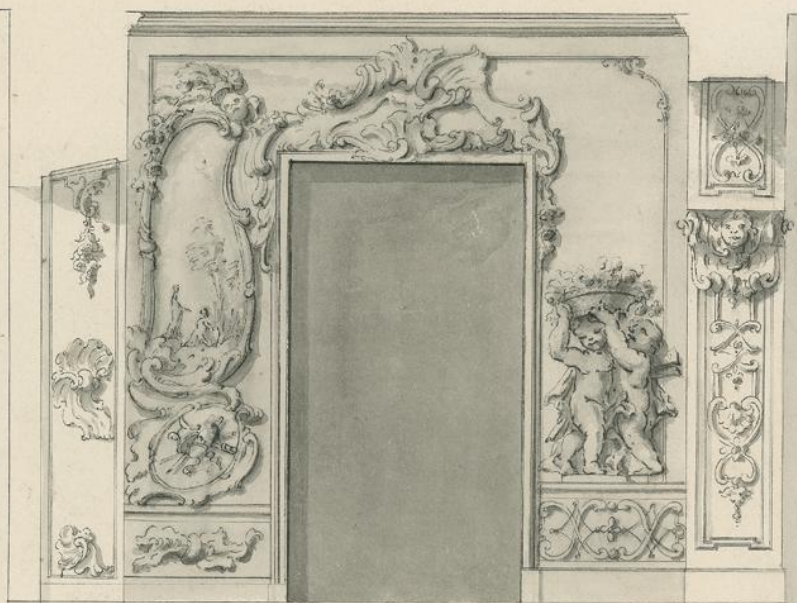
Lápiz, tintas negra y marrón y aguada gris de varias tonalidades sobre papel verjurado.

30 x 21,5 cm.

“A. Testero de la Pieza de la Fuente”; rúbrica de Vigilio Rabaglio; una cruz en el margen izquierdo.

Relacionado con los dibujos AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58; RBG/P- 20 hasta P-25, P-44 y P-45; ASB, FR, nn. 16 hasta 18, 62 y 64 hasta 74; FAM, n. 23.3.

El eje de simetría vertical separa dos variantes decorativas. La propuesta de la izquierda presenta dos cartelas enmarcadas y superpuestas, la superior alargada y con una escena en su interior y la inferior de menores dimensiones y con una panoplia. En la propuesta derecha, dos *putti* sostienen una cesta con flores y frutas; el arquitrabe y el zócalo están decorados con motivos de estuco.



A. Testero de la Pieza de la Fuente.

(ASB, FR, n. 63)

ASB, FR, n. 64

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio de los Afligidos, casa de Osuna, 1746-1747

proyecto para el techo de la pieza de la fuente

Lápiz, tintas negra y marrón y aguada gris de varias tonalidades sobre papel verjurado con filigrana.

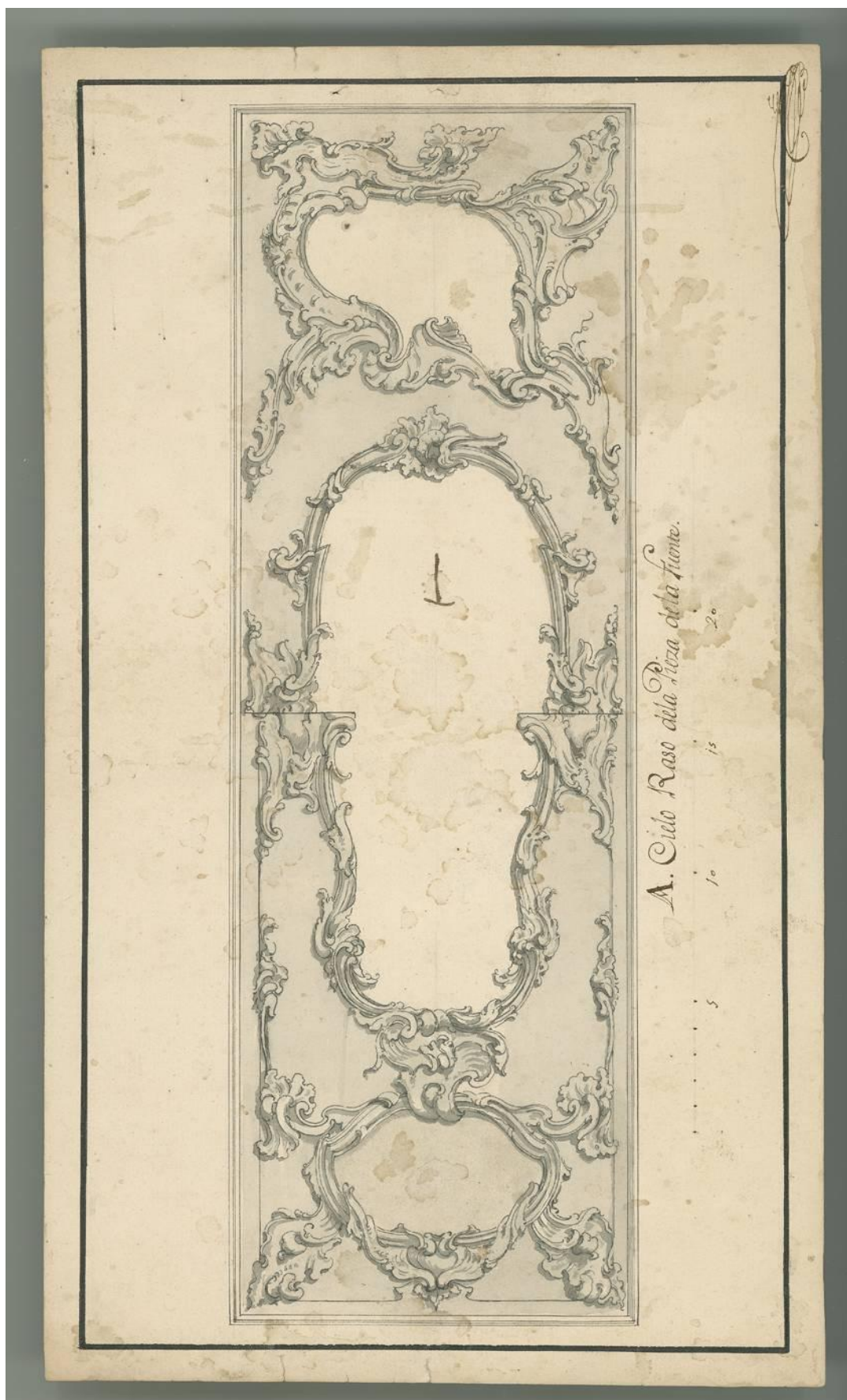
Escala gráfica y numérica de “20”.

20.4 x 37 cm.

“A. Cielo Raso de la Pieza de la Fuente”; rúbrica de Vigilio Rabaglio. Una señal en el centro de la propuesta de la derecha.

Relacionado con los dibujos AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58; RBG/P- 20 hasta P-25, P-44 y P-45; ASB, FR, nn. 16 hasta 18, 62, 63 y 65 hasta 74; FAM, n. 23.3.

El eje de simetría vertical delimita dos variantes decorativas. El espacio del techo, plano y rectangular, está decorado con hojas de acanto y volutas que enmarcan una cartela central ovalada y dos cartelas laterales.



(ASB, FR, n. 64)

ASB, FR, n. 65

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio de los Afligidos, casa de Osuna, 1746-1747

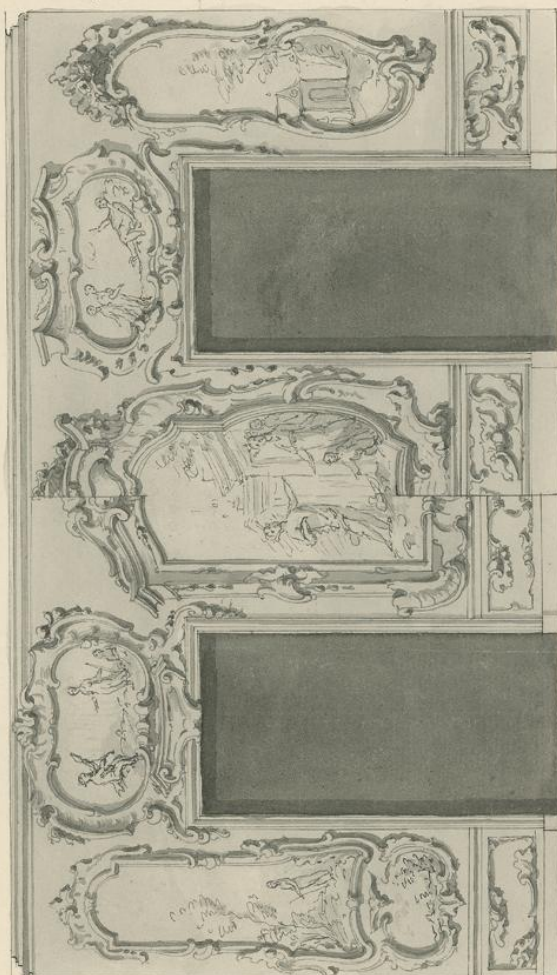
alzado de la pared de la pieza contigua a la de la fuente

Tintas gris y negra y aguada gris sobre papel verjurado con filigrana.

22,6 x 30 cm.

“B. Fachada para la Pieza que sigue despues de la de la Fuente”; rúbrica de Vigilio Rabaglio.

Relacionado con los dibujos AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58; RBG/P- 20 hasta P-25, P-44 y P-45; ASB, FR, nn. 16 hasta 18, 62 hasta 64 y 66 hasta 74; FAM, n. 23.3.



B. Fachada. para la Pieza que sigue despues dela axela Triente

(ASB, FR, n. 65)

ASB, FR, n. 66

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio de los Afligidos, casa de Osuna, 1746-1747

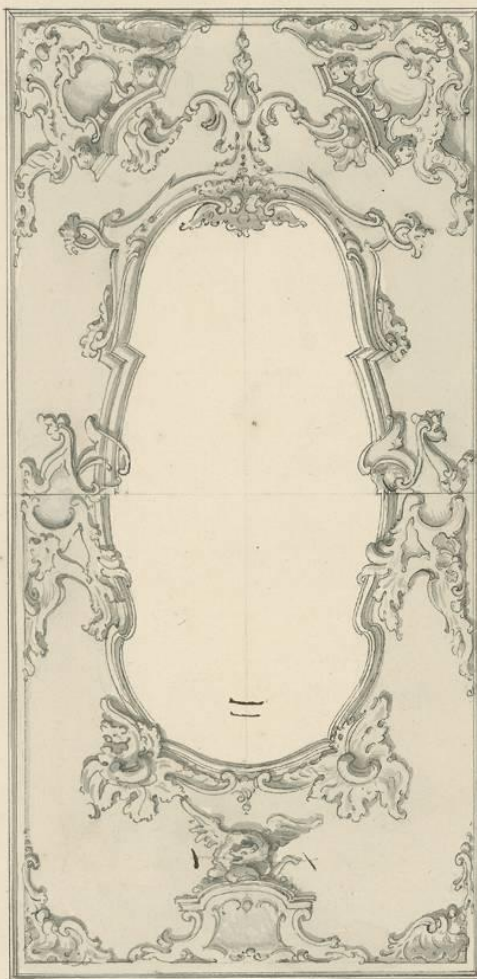
proyecto para el techo de la pieza contigua a la de la fuente

Tintas negra y marrón y aguada gris sobre papel verjurado con filigrana.

23.5 x 36.9 cm.

Bajo el dibujo, a tinta: “B. Cielo Raso para la Pieza que se sigue después de la de la fuente”; en la parte superior, a lápiz: “Cama[r]a que sig[ue] a la de la f[uen]te”; rúbrica de Vigilio Rabaglio. Dos trazos paralelos en el centro de la propuesta izquierda.

Relacionado con los dibujos AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58; RBG/P- 20 hasta P-25, P-44 y P-45; ASB, FR, nn. 16 hasta 18, 62 hasta 65 y 67 hasta 74; FAM, n. 23.3.



B. Cielo Raso. para la Plaza que se sigue despues de la delafuente.

ASB, FR, n. 67

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio de los Afligidos, casa de Osuna, 1746-1747

proyecto para el techo de la pieza del arco que sirve de alcoba

Lápiz, tintas negra y marrón y aguada gris de varias tonalidades sobre papel verjurado.

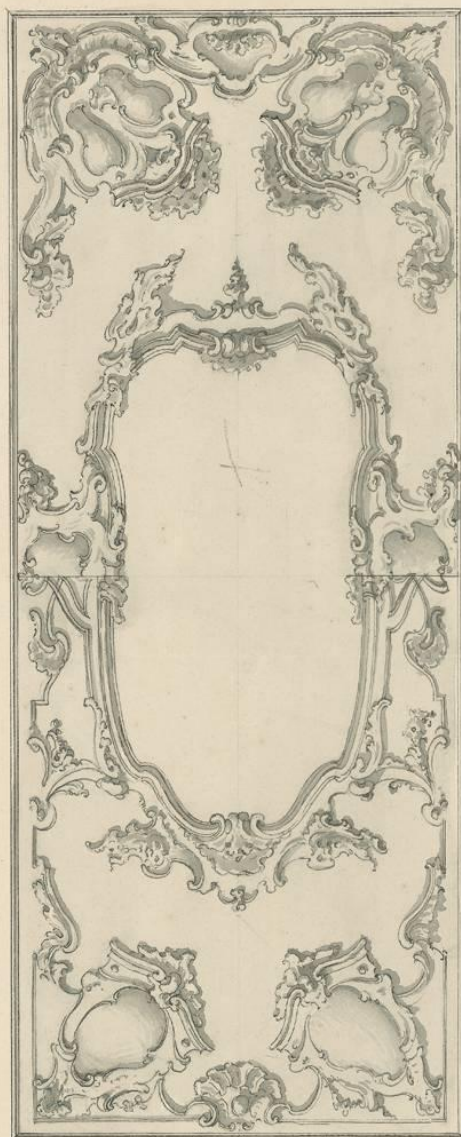
Escala gráfica y numérica de “18”.

23.4 x 35 cm.

Sobre la escala, a tinta: “C. Cielo Raso para la pieza del arco que haze de alcoba”; a lápiz: “alcova”; rúbrica de Vigilio Rabaglio; una cruz en el centro de la propuesta derecha.

Relacionado con los dibujos AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58; RBG/P- 20 hasta P-25, P-44 y P-45; ASB, FR, nn. 16 hasta 18, 62 hasta 66 y 68 hasta 74; FAM, n. 23.3.

El eje de simetría vertical delimita dos propuestas decorativas distintas. La superficie del techo es rectangular y presenta una cartela central ovalada rodeada de estucos (hojas de acanto, volutas, conchas, pequeños botones).



C. Cielo Raso para la pieza del arco que haze alcoba--.

12 15 18

ASB, FR, n. 68

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio de los Afligidos, casa de Osuna, 1746-1747

proyecto para el techo con estucos de la pieza de paso

Lápiz, tintas negra y marrón y aguada gris sobre papel verjurado.

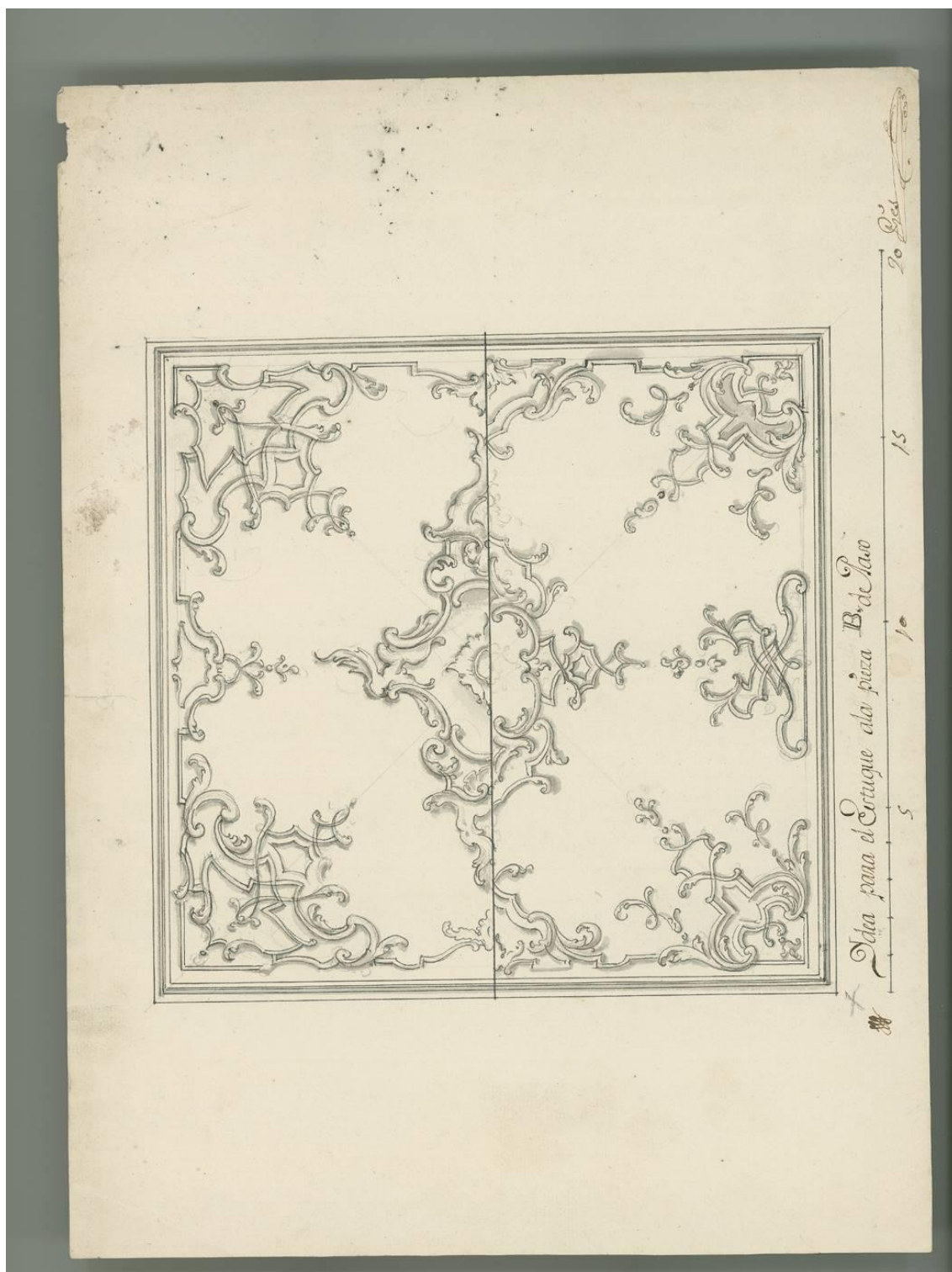
Escala gráfica y numérica de 20 “Pies”.

25 x 34.2 cm.

“B.// Ydea para el estuque de la pieza de Paso”; en el ángulo inferior derecho: rúbrica de Vigilio Rabaglio; a la izquierda de la escala, una cruz y una rúbrica.

Relacionado con los dibujos AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58; RBG/P- 20 hasta P-25, P-44 y P-45; ASB, FR, nn. 16 hasta 18, 62 hasta 67 y 69 hasta 74; FAM, n. 23.3.

El eje de simetría horizontal separa dos variantes decorativas distintas. La superficie cuadrada está decorada en los ángulos y a lo largo del eje central con lazos planos entrecruzados que dejan amplios espacios de superficie vacía.



(ASB, FR, n. 68)

ASB, FR, n. 69

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio de los Afligidos, casa de Osuna, 1746-1747

proyecto para el techo con estucos de la pieza donde se dice la misa

Lápiz, tintas negra y marrón y aguada gris sobre papel verjurado con filigrana.

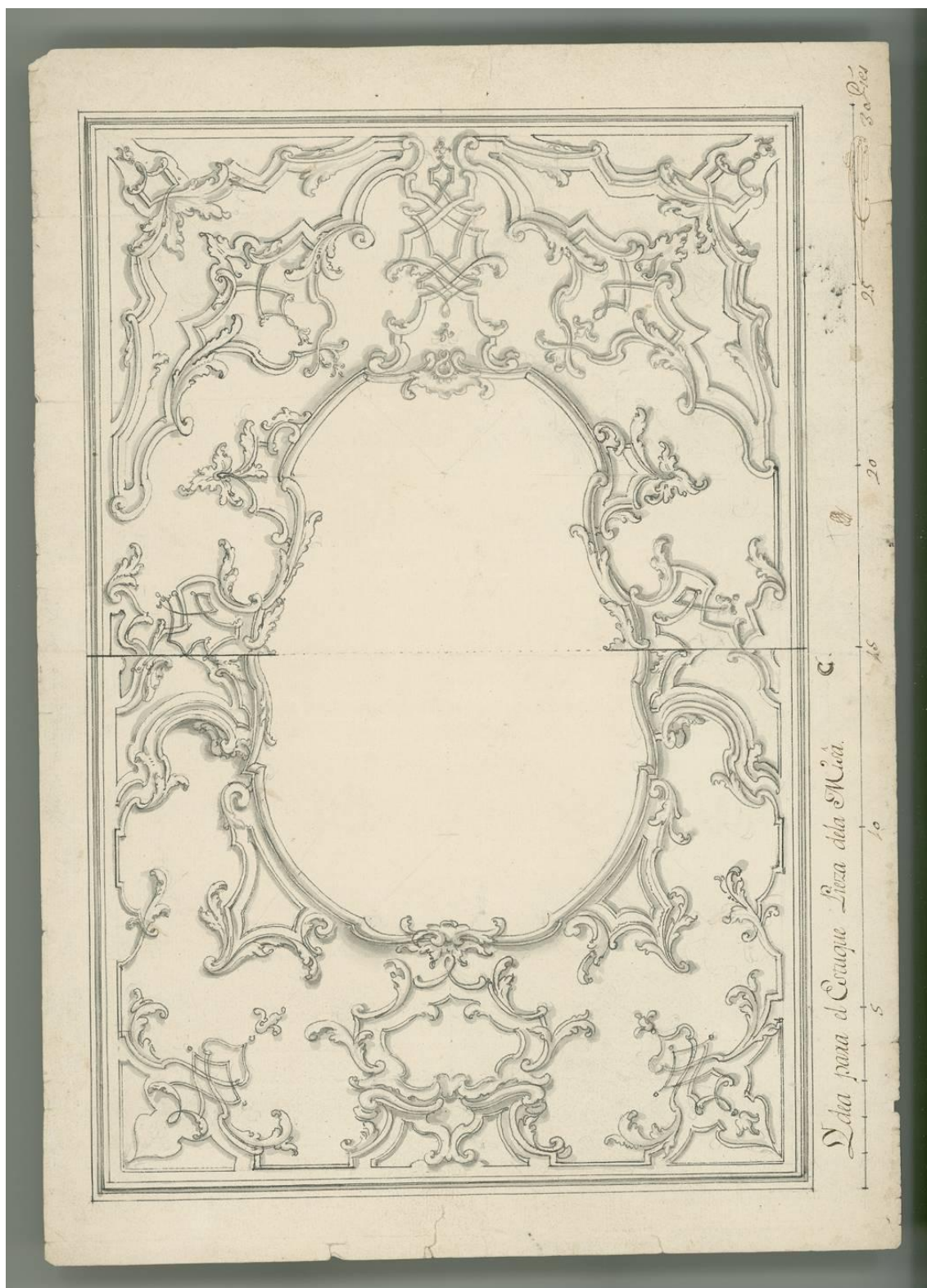
Escala gráfica y numérica de 30 “Pies”.

25 x 36.2 cm.

“C. // Ydea para el Estuque Pieza de la Misa”. En el ángulo inferior derecho: rúbrica de Vigilio Rabaglio; entre el dibujo y la escala: rúbrica.

Relacionado con los dibujos AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58; RBG/P- 20 hasta P-25, P-44 y P-45; ASB, FR, nn. 16 hasta 18, 62 hasta 68 y 70 hasta 74; FAM, n. 23.3.

El eje de simetría vertical separa dos variantes decorativas. La superficie rectangular presenta una gran cartela central, enmarcada por lazos entrecruzados intercalados con hojas de acanto y de vid, flores de loto, volutas estilizadas y pequeños botones que ocupan todo el espacio a disposición.



(ASB, FR, n. 69)

ASB, FR, n. 70

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio de los Afligidos, casa de Osuna, 1746-1747

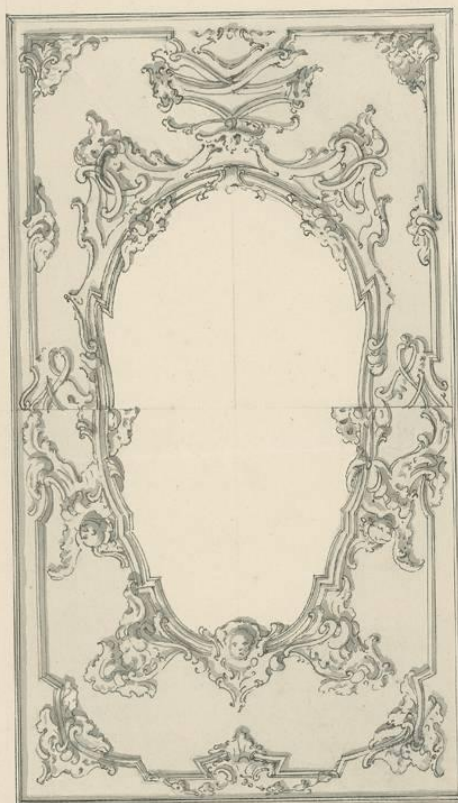
proyecto para el techo de la pieza contigua al patinillo

Lápiz, tinta negra y aguada gris de varias tonalidades sobre papel verjurado con filigrana.

23.5 x 35 cm.

“D. Cielo Raso de la Pieza que se sigue Junto al patinillo” (bajo el dibujo, a tinta); “Cont[igu]a al Patinejo” (a lápiz). En el ángulo inferior derecho: rúbrica de Vigilio Rabaglio; en la parte superior derecha: una rúbrica.

Se trata de la pieza representada en las plantas RBG/P-22 y P-23 y situada entre la alcoba (ASB, FR, n. 67) y la pieza de paso (ASB, FR, n. 68). El eje de simetría vertical delimita dos propuestas decorativas distintas. La superficie rectangular presenta una gran cartela central ovalada y enmarcada por estucos en forma de conchas, guirnaldas de flores, hojas de acanto y volutas; en la propuesta de la derecha predomina en cambio la decoración de lazos entrecruzados.



D. Cielo Raso de la Hoza que se sigue. Finto al patinillo.

(ASB, FR, n. 70)

ASB, FR, n. 71

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio de los Afligidos, casa de Osuna, 1746-1747

proyecto para el techo con estucos del retrete

Lápiz, tintas negra y marrón y aguada gris sobre papel verjurado.

Escala gráfica y numérica de 20 “Pies”.

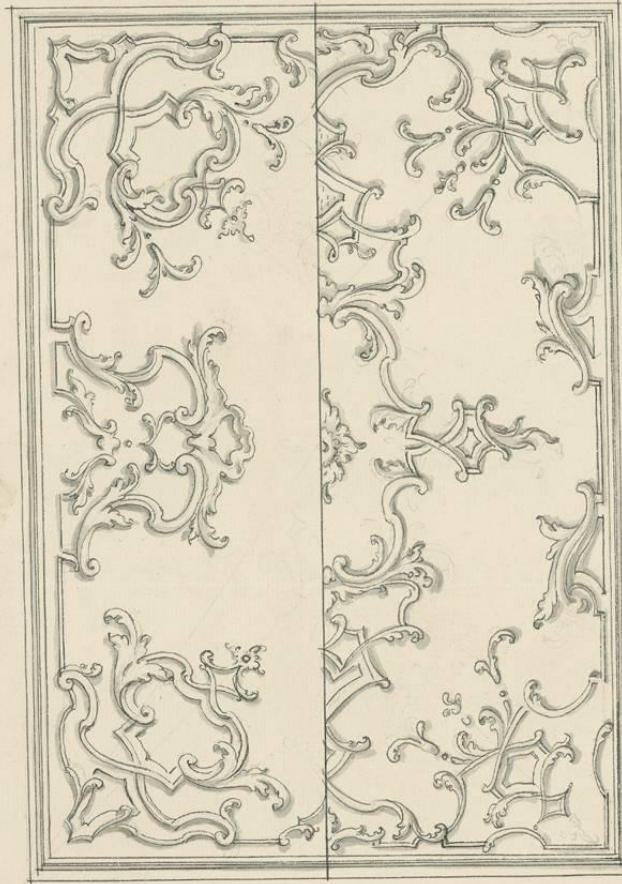
25 x 31.3 cm.

“Ydea de Estuque para el Retrete/ E”. En el ángulo inferior derecho: rúbrica de Vigilio Rabaglio; en el margen superior: una rúbrica.

Relacionado con los dibujos AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58; RBG/P- 20 hasta P-25, P-44 y P-45; ASB, FR, nn. 16 hasta 18, 62 hasta 70 y 72 hasta 74; FAM, n. 23.3.

El eje de simetría horizontal delimita dos variantes ornamentales. En la parte superior, tres motivos decorativos ocupan los ángulos y el espacio central dejando una amplia superficie libre. En la parte inferior, la decoración se desarrolla en los ángulos y a lo largo del eje de simetría. En ambas propuestas la decoración se compone de lazos entrecruzados intercalados con motivos vegetales estilizados.

88



Videa de Orugué para el Retrete. E.

(ASB, FR, n. 71)

ASB, FR, n. 72

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio de los Afligidos, casa de Osuna, 1746-1747

proyecto para el techo con estucos de una escalera

Lápiz, tintas negra y marrón y aguada gris de tonalidades varias sobre papel verjurado con filigrana.

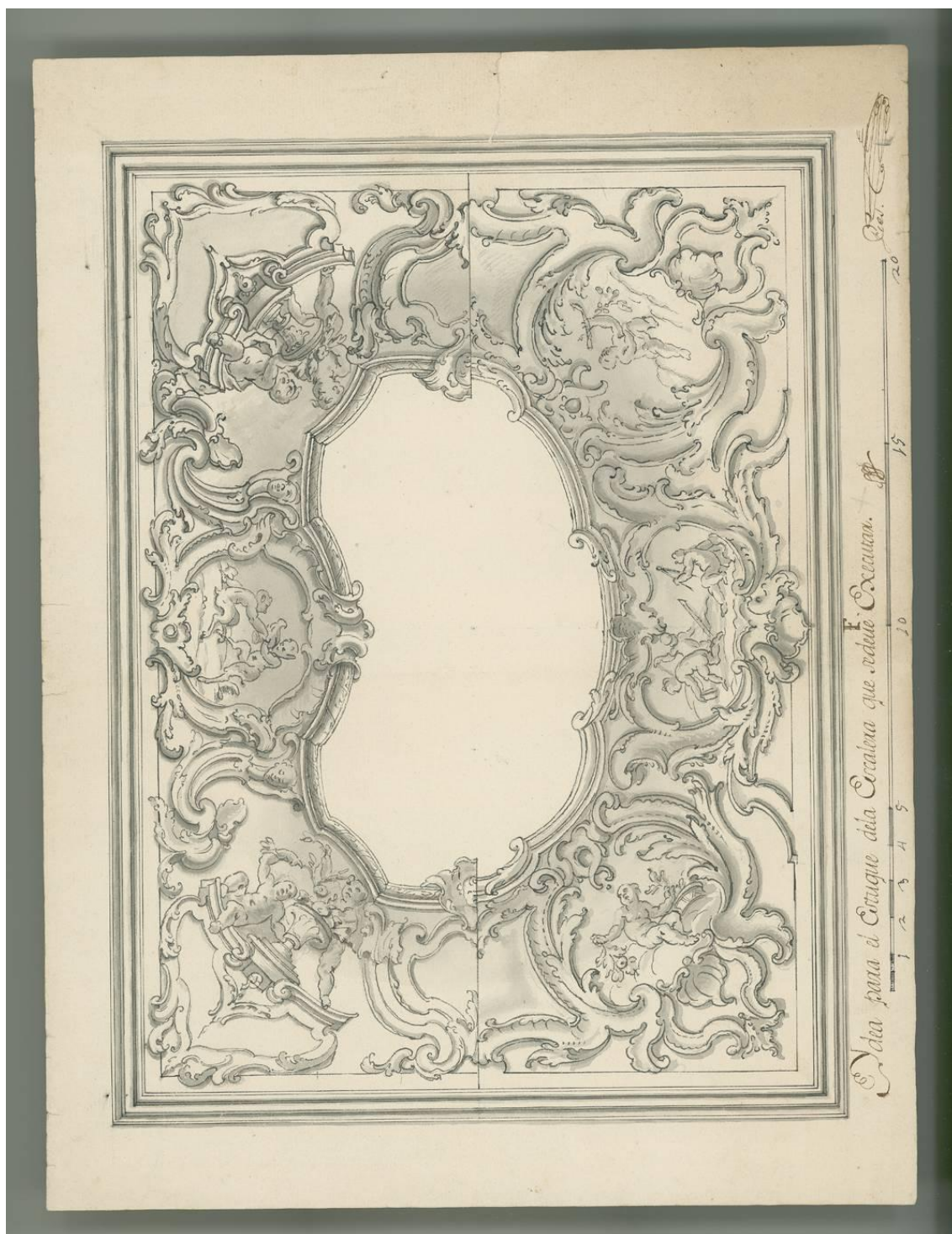
Escala gráfica y numérica de 20 “Pies”.

25.7 x 34.2 cm.

“F. Ydea para el Estuque de la Escalera que se debe executar”. En la parte inferior derecha: rúbrica de Vigilio Rabaglio; a la derecha de la inscripción: una cruz seguida de una rúbrica.

Relacionado con los dibujos AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58; RBG/P- 20 hasta P-25, P-44 y P-45; ASB, FR, nn. 16 hasta 18, 62 hasta 71, 73 y 74; FAM, n. 23.3.

El eje de simetría horizontal delimita dos variantes decorativas. En ambas propuestas, la decoración ocupa todo el espacio disponible alrededor de la cartela central. En la variante inferior, tres cartelas en el centro y en los ángulos encierran una representación. En la superior, únicamente la cartela central encierra una escena; en los ángulos, dos cartelas lobuladas sostienen *putti* y jarrones con flores.



(ASB, FR, n. 72)

ASB, FR, n. 73

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio de los Afligidos, casa de Osuna, 1746-1747

proyecto para el techo con estucos de la tribuna

Lápiz, tintas negra y marrón y aguada gris de tonalidades varias sobre papel verjurado.

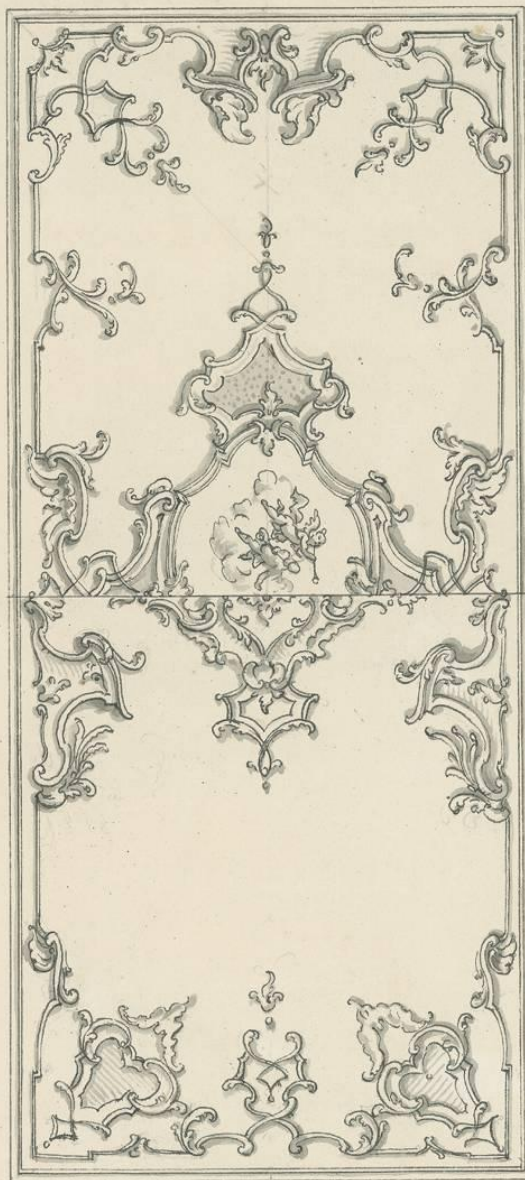
Escala gráfica y numérica de 20 “Pies”.

24.5 x 37 cm.

“Estuque Para La tribuna”; en la parte derecha, anotaciones a lápiz; rúbrica de Vigilio Rabaglio.

Relacionado con los dibujos AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58; RBG/P- 20 hasta P-25, P-44 y P-45; ASB, FR, nn. 16 hasta 18, 62 hasta 72 y 74; FAM, n. 23.3.

El eje de simetría que divide las dos variantes decorativas es vertical. El techo, rectangular y de pequeño tamaño, presenta una decoración que se desarrolla en las esquinas y a lo largo de los lados menores y del eje de simetría vertical. La superficie decorada en la propuesta de la izquierda es menor que en la de la derecha, donde una cartela central contiene una representación con *putti*. La decoración está constituida por lazos entrecruzados con algunos motivos vegetales estilizados.



Cartouche pour la Tribune



15 10 5 4 3 2 1

(ASB, FR, n. 73)

ASB, FR, n. 74

Vigilio Rabaglio

Madrid, palacio de los Afligidos, casa de Osuna, 1746-1747

alzado de las puertas de la fachada al jardín y de las habitaciones internas

Lápiz, tintas negra y marrón y aguada gris de tonalidades varias sobre papel verjurado con filigrana.

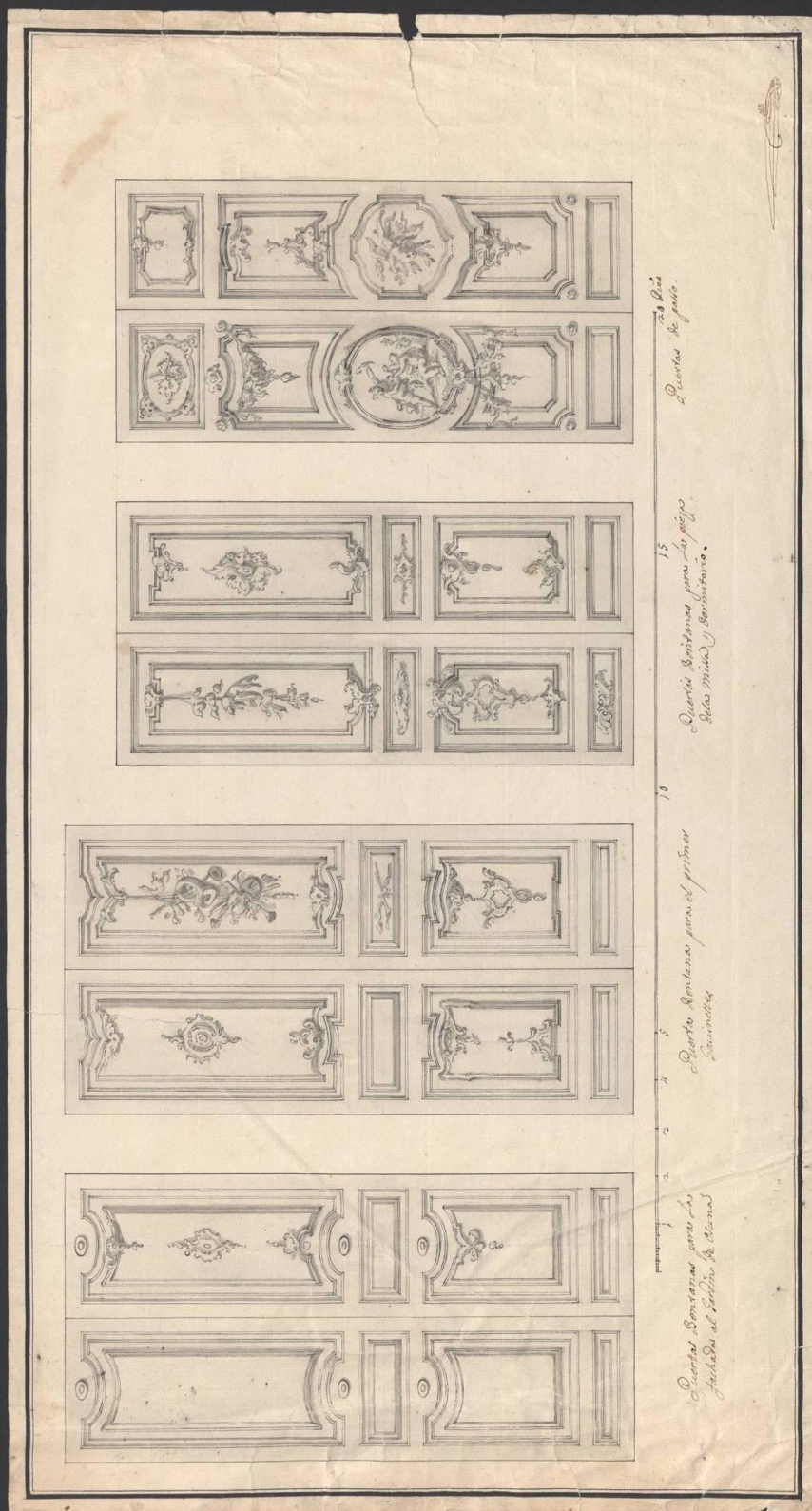
Escala gráfica y numérica de 20 “Pies”.

28.9 x 53 cm.

Debajo de los dibujos: “Puertas Bentanas para la fachada al Gardín de Osuna// Puerta Bentana para el primer Gavinette// Puertas Bentanas para la pieza de la missa y dormitorio// Puertas de passo”; rúbrica de Vigilio Rabaglio.

Relacionado con los dibujos AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58; RBG/P- 20 hasta P-25, P-44 y P-45; ASB, FR, nn. 16 hasta 18, 62 hasta 73; FAM, n. 23.3.

Los alzados de las puertas presentan en cada batiente una variante decorativa distinta. Las propuestas conciernen a las puertas y puertas vidrieras de: la fachada al jardín (véase el plano ASB, FR, n. 18), el primer gabinete (ASB, FR, n.71), la habitación donde se dice la misa (ASB, FR, n. 69) y los vanos de paso (ASB, FR, n. 68). La decoración, enmarcada por molduras, se adensa de la primera a la última propuesta. Los motivos decorativos están constituidos por una flor, una guirnalda de flores, un trofeo con elementos musicales y cartelas ovaladas o circulares con representaciones.



(ASB, FR, n. 74)

FAM, n. 23.3

Vigilio Rabaglio

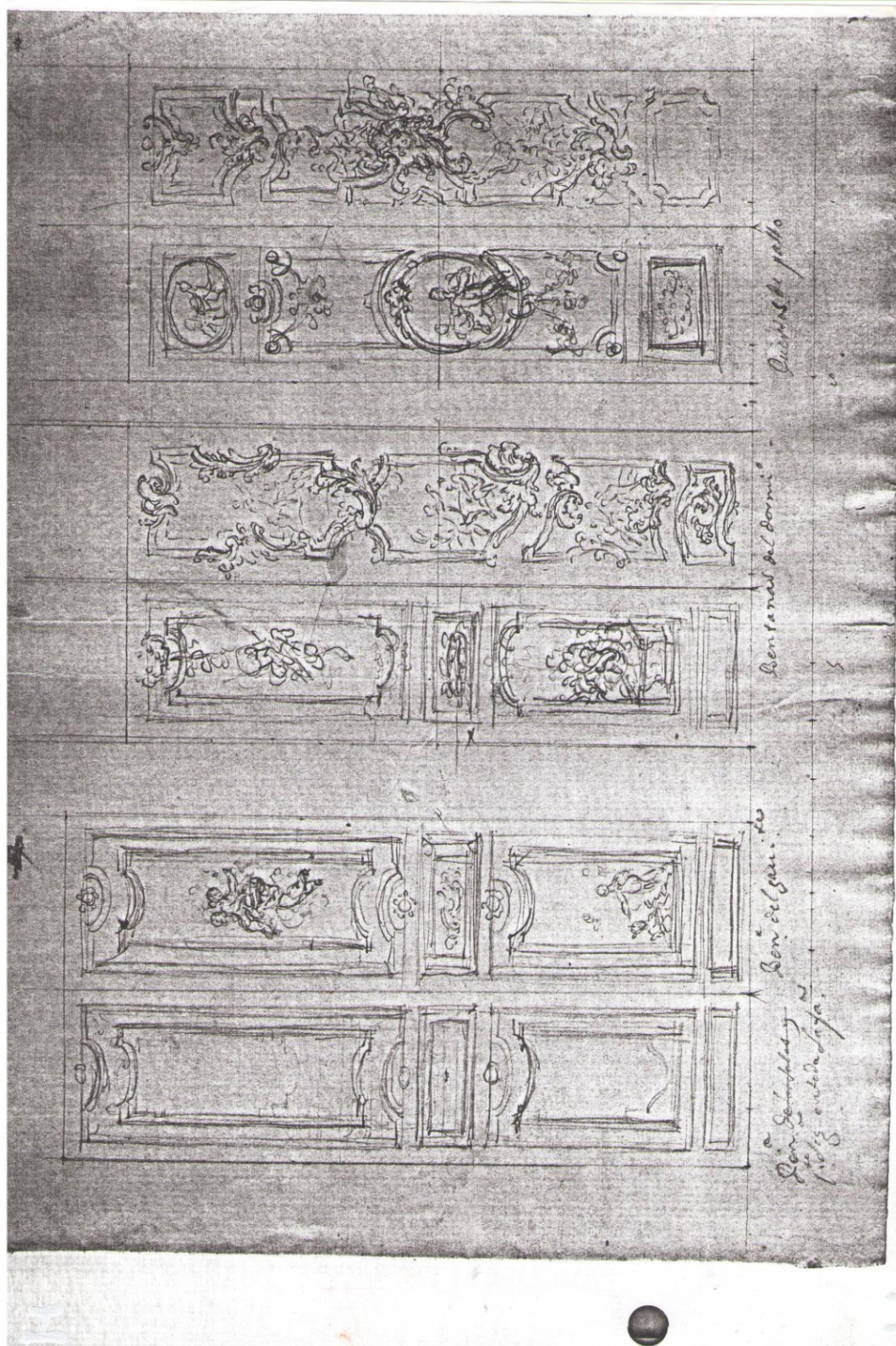
Madrid, palacio de los Afligidos, casa de Osuna, 1746-1747

alzado de tres puertas

26.8 x 37.5 cm.

Relacionado con los dibujos AHN, Estado, leg. 2511, doc. 58; RBG/P- 20 hasta P-25, P-44 y P-45; ASB, FR, nn. 16 hasta 18, 62 hasta 74.

Se trata con toda probabilidad de un boceto preparatorio del dibujo ASB, FR, n. 74.



(FAM, n. 23.3)

**6.- El convento de san Francisco de Paula llamado de la Victoria: el camarín de
Nuestra Señora de la Soledad**

ASB, FR, n. 41

Vigilio Rabaglio

Madrid, convento de San Francisco de Paula llamado de la Victoria, capilla de Nuestra Señora de la Soledad, 1745

planta parcial

Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado con filigrana.

26.3 x 40.3 cm .

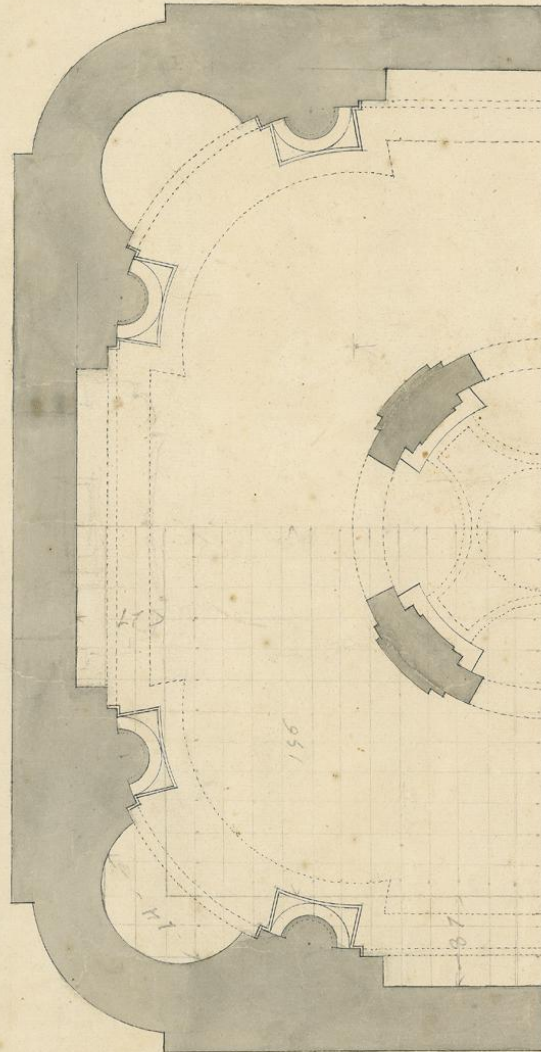
En el margen inferior: escala gráfica y numérica de 30 “Pies”.

En el margen superior, a tinta: “Plan del Camarin de Nu[estr]a S[eñor]a de la Soledad de Madrid// Vigilio Rabaglio Arquitecto”. A la izquierda, a lápiz: “Pies de Sollado 820// Azullejos que era menester 820”.

Relacionado con el dibujo RBG/O-54.

La planta presenta un edificio cuadrangular de esquinas curvas y ligeramente rehundidas respecto a los lados. El interior mide unos ocho metros y medio de lado y está delimitado por un espeso muro, rematado por una cornisa sobresaliente dibujada con trazo discontinuo en el plano. La cubierta presenta una linterna circular con cuatro pilares adosados que delimitan otros tantos ventanales.

Plan del Camarin de N.^o 1.^o de la Ciudad de Madrid



1 2 3 4 5 10 15 20 25 30 Pies

Victor Balaguer Arquitecto

Plat de l'Alcoba 320.
 Arquitectura que era de l'Alcoba 320

RBG/O-54

Vigilio Rabaglio

Madrid, convento de San Francisco de Paula llamado de la Victoria, capilla de Nuestra Señora de la Soledad, 1745

alzado de la puerta

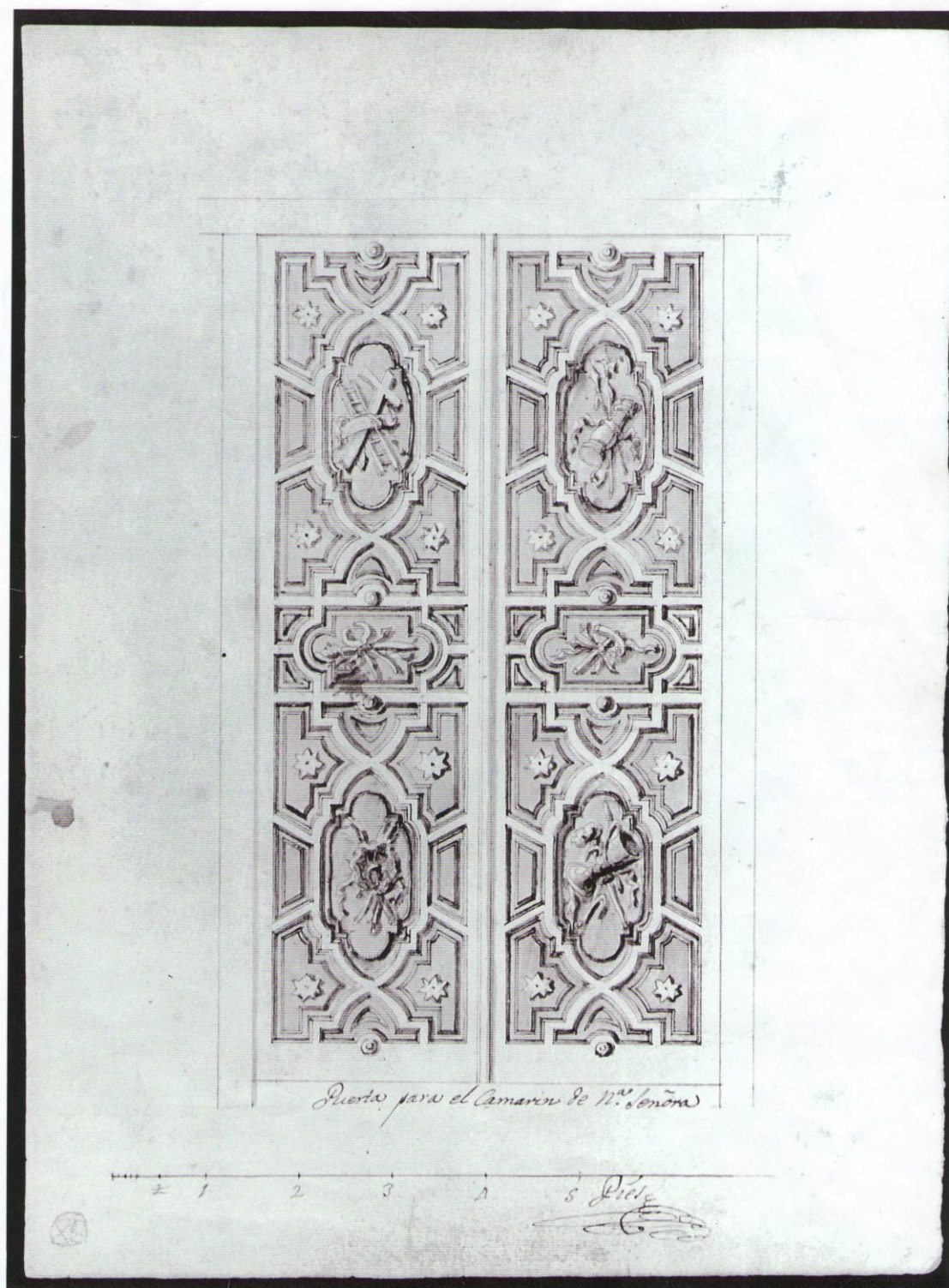
Pluma, tintas negra y sepia y aguada gris con toques de aguada sepia sobre papel verjurado.

32.3 x 24 cm.

En el margen inferior: escala gráfica y numérica de 5 “Pies”.

“Puerta para el Camarín de N[uestr]a Señora”; en la parte inferior derecha: firma y rúbrica de Vigilio Rabaglio.

Relacionado con el plano ASB, FR, n. 41.



(RBG/O-54)

7.- El convento del Espíritu Santo: la iglesia

ASB, FR, n. 38

Vigilio Rabaglio

Madrid, convento del Espíritu Santo, 1753-1759

planta parcial de la iglesia, de la sacristía, del claustro y planimetría

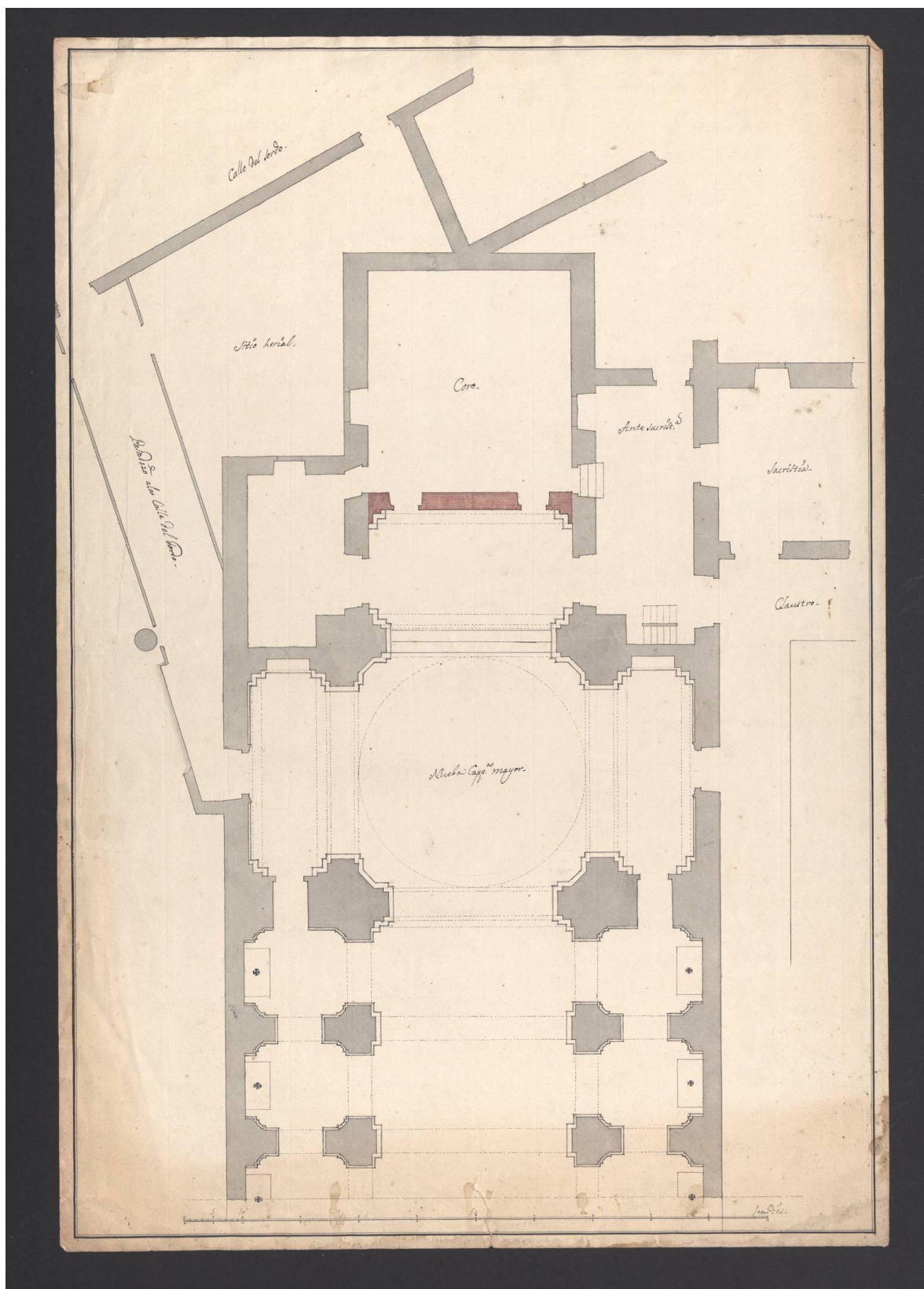
Lápiz, tinta negra y aguadas de colores gris y marrón sobre papel verjurado con filigrana.

53.5 x 37 cm.

Escala gráfica y numérica de 100 “Pies”.

Sobre el plano: “Nueba Capp[ill]a mayor// Coro// Claustro// Ante sacrist[i]a// Sacristía// Sitio herial// Pasadizo a la Calle del Sordo”.

Relacionado con los dibujos ASB, FR, nn. 39 y 40.



(ASB, FR, n. 38)

ASB, FR, n. 39

Vigilio Rabaglio

Madrid, convento del Espíritu Santo, 1753-1759

sección vertical parcial de la iglesia y alzado de la cúpula del crucero

Lápiz y tinta negra sobre papel verjurado con filigrana.

48.8 x 54.3 cm.

Escala gráfica y numérica de 100 “Pies”.

Relacionado con los planos ASB, FR, nn. 38 y 40.

La cúpula, de planta circular, presenta un tambor octogonal con ventanas ovaladas, un cascarón semiesférico decorado con nervios lisos y una linterna con ventana. La estructura está cubierta por un chapitel bulboso sostenido por una armadura de cimbras y coronado por una cruz sobre una bola.



(ASB, FR, n. 39)

ASB, FR, n. 40

Vigilio Rabaglio

Madrid, convento del Espíritu Santo, 1753-1759

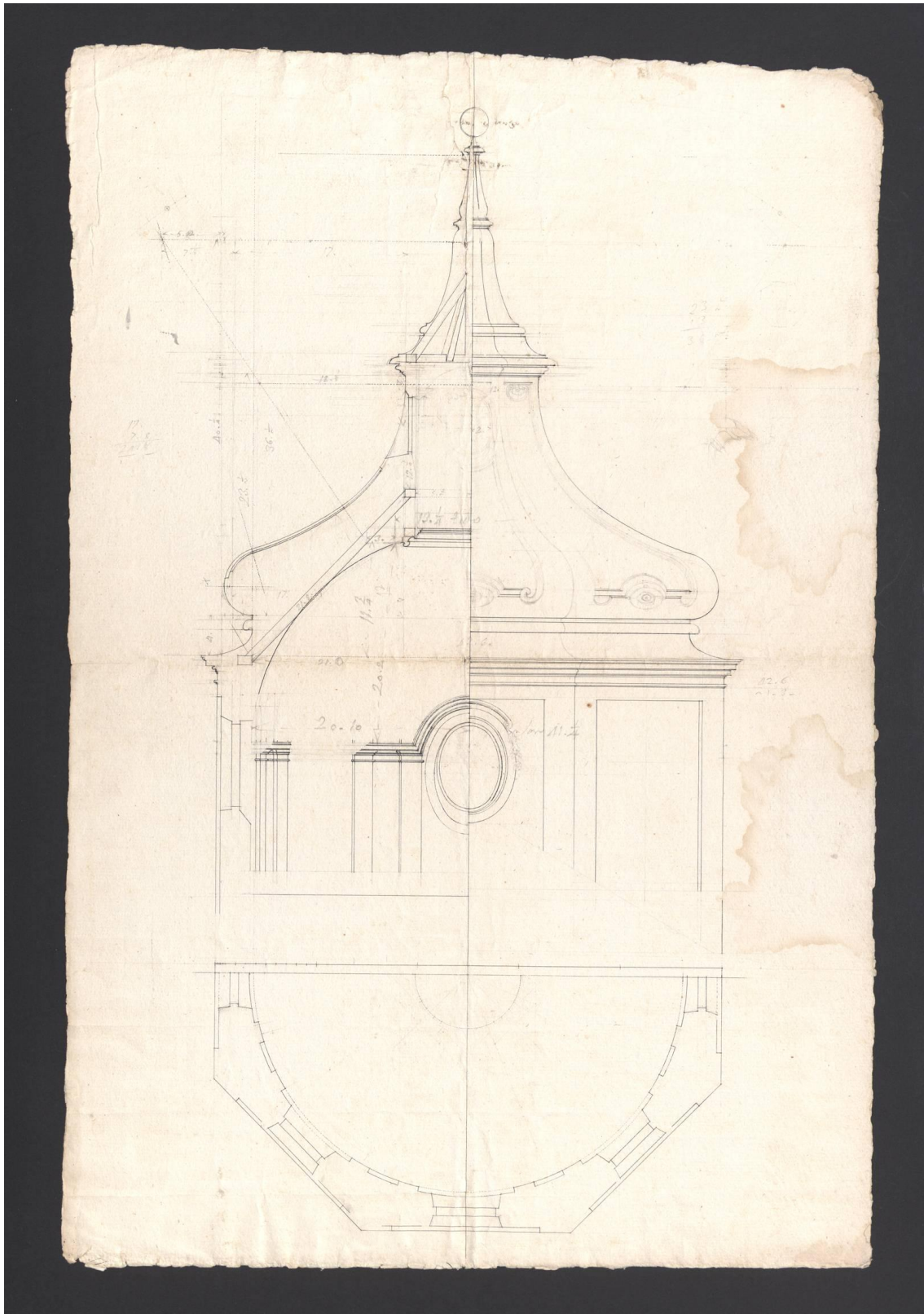
planta, sección vertical y alzado parciales de la cúpula del crucero

Lápiz y tinta negra sobre papel verjurado grueso con filigrana.

55.7 x 37.3 cm.

Anotaciones de cuotas inscritas a lápiz.

Relacionado con los dibujos nn. 38 y 39.



(ASB, FR, n. 40)

8.- El palacio de la Nunciatura apostólica

ASV, Segreteria di Stato, vol. 242

Ferdinando Reyff

Madrid, palacio de la Nunciatura apostólica, septiembre de 1737

planta del piso inferior y planimetría del espacio urbano circunstante

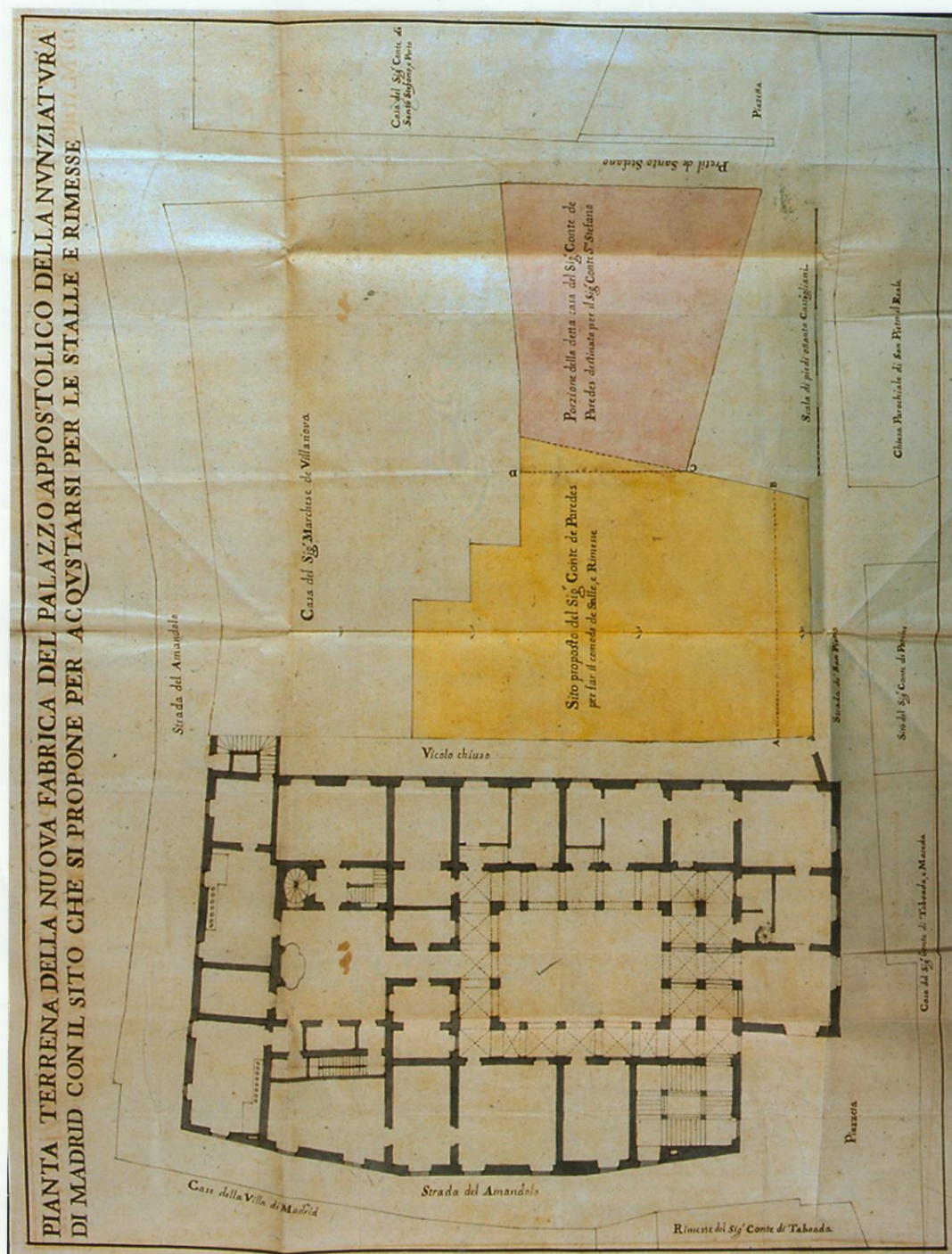
En la esquina derecha inferior, escala métrica: “Scala di piedi ottanta castigliani”.

“Pianta terrena della nuova fabrica del palazzo apostolico della nunziatura/ di Madrid con il sito che si propone per acquistarsi per le stalle e rimesse// Strada del Amandolo// Strada del Amandolo// Vicolo chiuso// Piazzeta// Strada di San Pietro// Pretil de Santo Stefano// Piazzeta// Case della Villa di Madrid// Rimesse del Signor Conte di Taboada// Case del Signor Conte di Taboada e Maceda// Sito del Signor Conte di Paredes// Chiesa parrocchiale di San Pietro il Reale// Casa del Signor Conte di Santo Stefano e Porto// Casa del Signor Marchese de Villanova// Sito proposto del Signor Conte de Paredes per far il comodo de Stalle e Rimesse// AB// CD// Porzione della detta casa del Signor Conte de Paredes destinato per il Signor Conte Santo Stefano”.

Relacionado con los dibujos ASB, FR, nn. 21 hasta 35; RBG/P-43, P-46 y P-47.

Este plano fue realizado por Ferdinando Reyff en Madrid y enviado a Roma el 9 de septiembre de 1737 para promover la compra de la parte de la casa del conde de Paredes contigua al palacio de la Nunciatura con el fin de instalar en ella las caballerizas y cocheras⁹⁵⁴. La fuente adosada a uno de los muros del patio interior pequeño del palacio de la nunciatura coincide con la representada en el dibujo ASB, FR, n. 35.

⁹⁵⁴ Cfr. A. ANSELMINI, op. cit., pp. 183 y 189, nota 43. El plano ASV, Segreteria di Stato, vol. 242 se encuentra reproducido en la p. 188, figura 5.



(ASV, Segreteria di Stato, vol. 242)

ASB, FR, n. 21

Ferdinando Reyff

Madrid, palacio de la Nunciatura apostólica, 1733-1734

planimetría

Lápiz, tinta negra y aguadas gris, rosa y amarilla sobre papel verjurado grueso con filigrana.

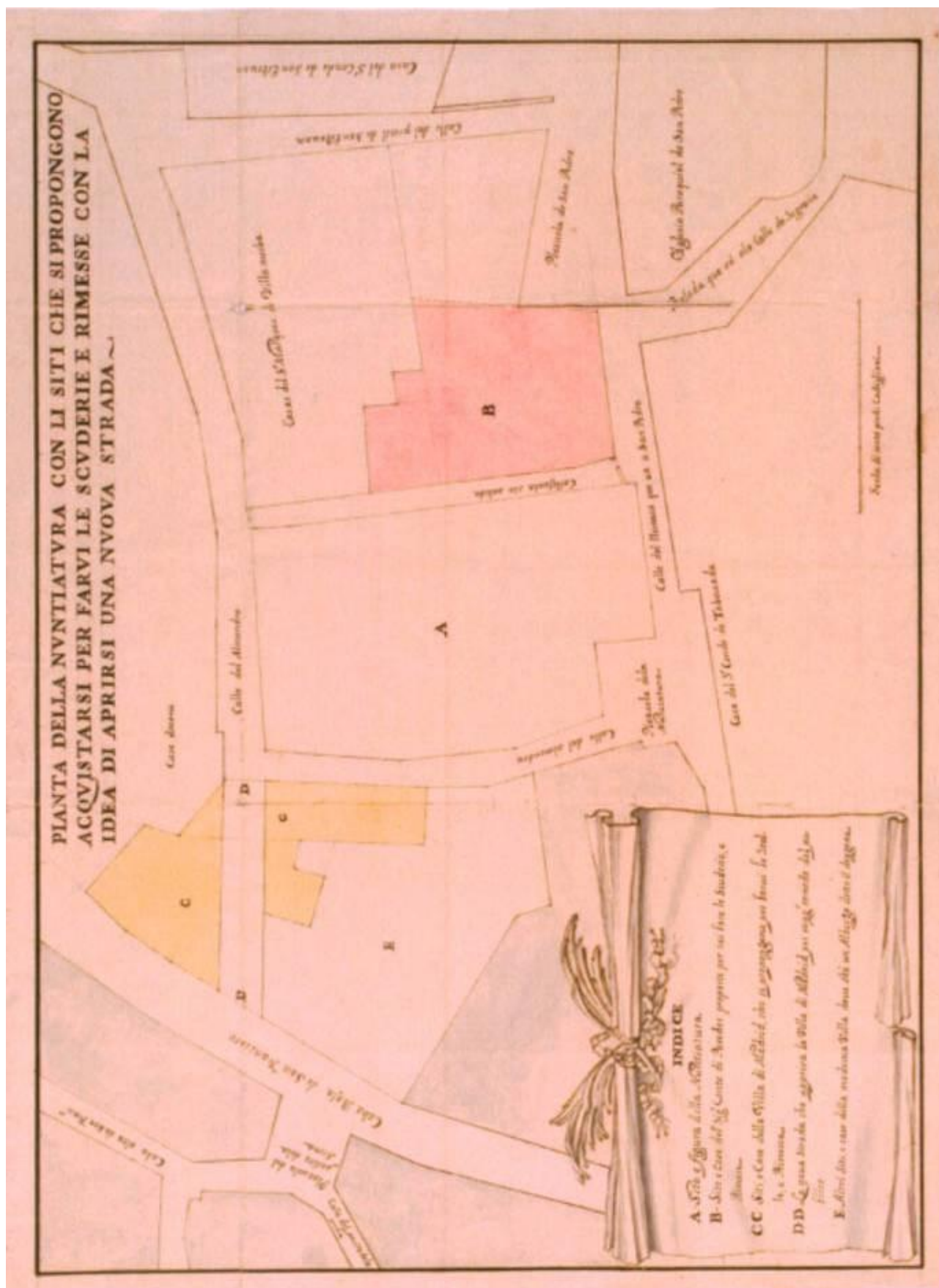
47 x 64 cm.

En la esquina inferior derecha, escala gráfica: “Scala di cento piedi castigliani”.

Título: “Pianta della Nuntiatura con li siti che si propongono/ acquistarsi per farvi le scuderie e rimesse con la/ idea di aprirsi una nuova strada”.

Sobre el plano: “Caba alta de San Francisco// Calle del pósito de la arina// Plazuela del pósito de la arina// Caba baja de San Francisco// Case diverse// Calle del Almendro// Calle del Almendro// Plazuela de la Nunziatura// Calle del Nunzio que va a San Pedro// Callejuela sin salida// Casa del Señor Conde de Tabovada// Casas del Señor Marqués de Villanueva// Plazuela de San Pedro// Yglesia parroquial de San Pedro// Bajada que va a la calle de Segovia// Calle del pretil de San Estevan// Casa del Señor Conde de San Estevan”; sobre el plano, letras que remiten a la leyenda: “INDICE/ A. Sito, e figura della Nuntiatura/ B. Sito, e case del Sign[o]r Conte di Paredes proposte per ivi fare le Scuderie, e/ Rimese/ CC. Siti, e Case della Villa di Madrid, che si propongono per farvi le stal-/ le, e rimesse/ DD. La nova strada che apprirà la Villa di Madrid per mag[gio]r comodo del pu-/ blico/ E. Altri siti e case della medema Villa dove sta un Albergo detto il dragone”.

Relacionado con los dibujos ASV, Segr. di Stato, vol. 242; ASB, FR, nn. 22 hasta 35; RBG/P-43, P-46 y P-47.



(ASB, FR, n. 21)

ASB, FR, n. 22

Ferdinando Reyff

Madrid, palacio de la Nunciatura apostólica, 1733

planta del piso inferior

Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado con filigrana.

49.8 x 35.8 cm.

Escala gráfica: “Scala di 40 piedi Castigliani, quali si possono ridurre/ à qualunque misura sicondo le Tavole di/ Villalpando”.

Título: “Pianta terrena per restaurare il palazzo della/ Nuntiatura Pontificia in Madrid N° 1”. Leyenda: “INDICE/ I. Ingressi principali/ 2. Portici/ 3. Appartam[en]to del S[igno]re Auditore/ 4. Scala publica/ 5. Stanza per li Procuratori/ 6. Stanza per il Guardaportone/ 7. Compot[iste]ria della Camera/ 8. Segretaria di Giustizia/ 9. Archivio/ 10. Notaria, e Seg[rete]ria della Camera/ 11. Scrittore di Paoline/ 12. Seg[rete]ria de’ Giudici in Curia/ Ufficio de’ Beneficii/ 14. Segretaria de’ Brevi/ 15. Rimessa/ 16. Stanza per la paglia/ 17. Stanza per l’orzo/ 18. Selleria/ 19. Cucina/ 20. Credenza/ 21. Luoghi comuni/ 22. Scuderia/ 23. Scaletta per comodo di cu-/ cina, ed acqua/ 24. Scaletta semisegreta/ per Monsig[no]r Nunzio q[uand]o non/ voglia passare il Portico/ 25. Scala che dalla Cocina/ scende all’Appartam[en]to/ di Mons[igno]re Nunzio, ed/ anco serve per la Credenza/ 26. Fontana/ 27. Cortile grande/ 28. Cortile privato/ 29. Passo da un cortile/ all’altro”. Anotaciones numéricas a lápiz.

Relacionado con los dibujos ASV, Segr. di Stato, vol. 242; ASB, FR, nn. 21 y 23 hasta 35; RBG/P-43, P-46 y P-47.

PIANTA TERRENA PER RESTAVRARE IL PALAZZO DELLA
NUNTIATURA PONTIFICIA IN MADRID N.º I

INDICE

1. Ingressi principali.
2. Portici.
3. Appartam.^{to} del S.^{to} Auditore.
4. Scala pubblica.
5. Stanza per li Procuratori.
6. Stanza per il Guardaport.
7. Compot.^{to} della Camera.
8. Segreteria di Giustizia.
9. Archivio.
10. Notaria, e Seg.^{ria} della Camera.
11. Scrittore di Paoline.
12. Seg.^{ria} de Giudici in Curia.
13. Ufficio de Beneficij.
14. Segreteria de Breui.
15. Rimessa.
16. Stanza per la paglia.
17. Stanza per l'orzo.
18. Salleria.
19. Cucina.
20. Credenza.
21. Luoghi comuni.
22. Scuderia.
23. Scaletta per comodo di Cucina, e d'acqua.
24. Scaletta semisegreta per Monsig.^{ro} Nunzio, non voglia passare il Portico.
25. Scala che dalla Cucina scende all'Appartam.^{to} di Monsig.^{ro} Nunzio, ed anche serve per la Credenza.
26. Fontana.
27. Cortile grande.
28. Cortile priuato.
29. Passò da un Cortile all'altro.



ASB, FR, n. 23

Ferdinando Reyff

Madrid, palacio de la Nunciatura apostólica, 1733

planta del piso principal

Lápiz, tinta negra y aguadas rosa y gris sobre papel verjurado con filigrana.

49.7 X 35.7 cm.

Escala gráfica: “Scala di 40 Piedi Castigliani”.

Título: “Piano nobile della Nuntiatura in Madrid/ con le abitazioni de Ministri N° II”.

Leyenda: “INDICE/ Ingresso all’Appartam[en]to/ di Monsignore/ 2. Appartamento di Monsig[no]re/ 3. Cappella/ 4. Alcova/ 5. Porta Segreta per chiamare/ [i] Segr[etar]ii et altri Ministri/ 6. Abitazione del S[igno]r Fiscale/ 7. Abitazione del Cavallerizzo/ 8. Abitazione del M[aestr]o di Casa/ 9. Abit[azio]ne del Seg[reta]rio Italiano/ 10. Abit[azio]ne del Seg[reta]rio Spagnolo/ 11. Abit[azio]ne del Sig[no]r Abbreviatore/ 12. Scala che ascende al terzo/ Piano dove saranno le/ Abitaz[i]oni de Paggi, Maestr[o]/ di Camera, Cappellano, et/ altri Domestici di Mons[igno]r Nuntio/ 13. Scala che discende alla/ Cucina/ 14. Galleria per comodo delle/ Abitationi/ 15. Cortili/ 16. Sbocco della Scala/ Principale”

La planta estaba cosida junto a las piezas ASB, FR, nn. 22 y 24-25. Está también relacionada con los dibujos ASB, FR, nn. 21 y 26 hasta 35; RBG/P-43, P-46 y P-47; ASV, Segr. di Stato, vol. 242.

PIANO NOBILE DEL PALAZZO DELLA NUNTIATVRA IN MADRID
CON LE ABITAZIONI DE MINISTRI N.º II.

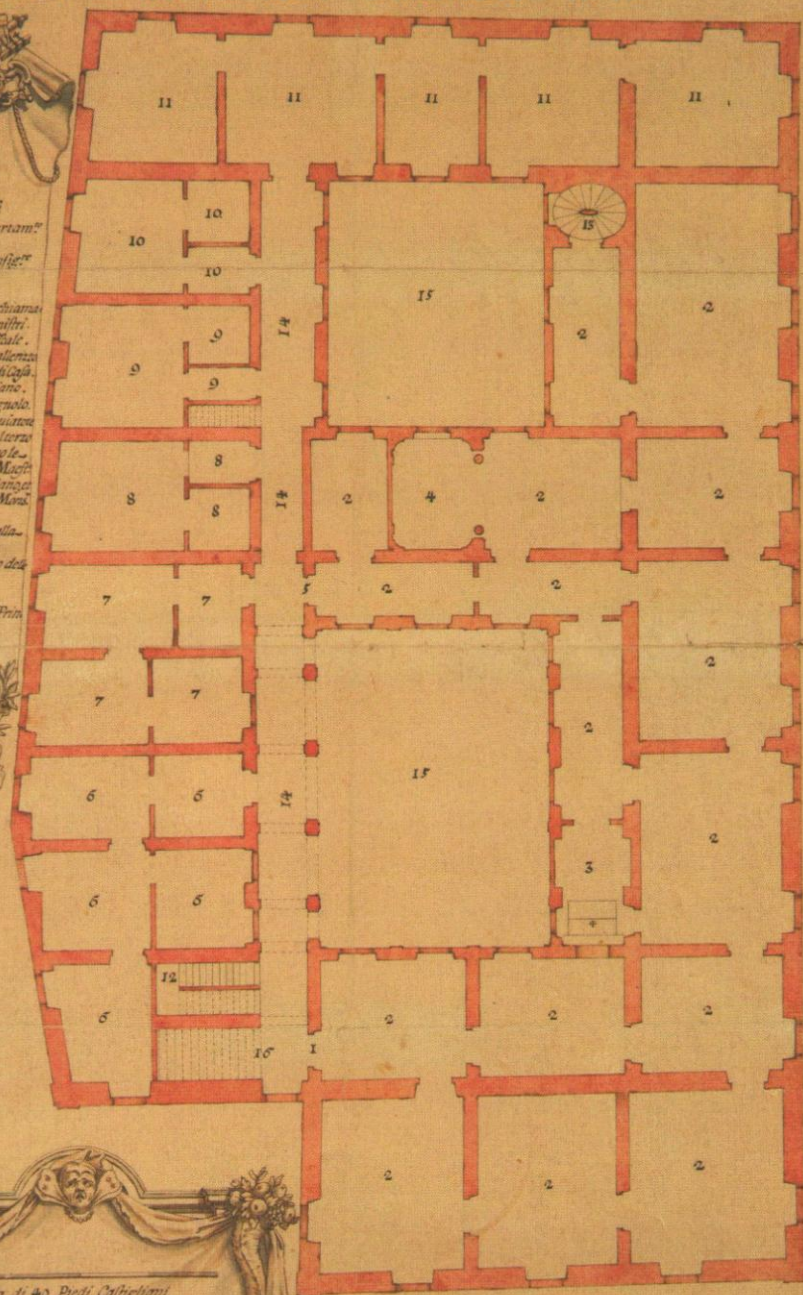


INDICE

1. Ingresso all'Appartam.
di Monsignore.
2. Appartam.
di Monsignore.
3. Cappella.
4. Alcova.
5. Porta Segreta per chiamar
re Segretari Ministri.
6. Abitazione del S.º Fiscale.
7. Abitazione del S.º Castellano.
8. Abitazione del M.º di Casa.
9. Abit.
del S.º Italiano.
10. Abit.
del S.º Spagnuolo.
11. Abit.
del S.º Abbeniente.
12. Scala che conduce all'altre
Piano del S.º Italiano.
13. Scala che conduce alla
Cappella.
14. Galleria per comodo de
Abitazioni.
15. Cortile.
16. Stocco della Scala Prin-
cipale.



Scala di 40. Piedi Castigliani.



ASB, FR, n. 24

Ferdinando Reyff

Madrid, palacio de la Nunciatura apostólica, 1733

alzado de la fachada lateral a la Calle del Almendro

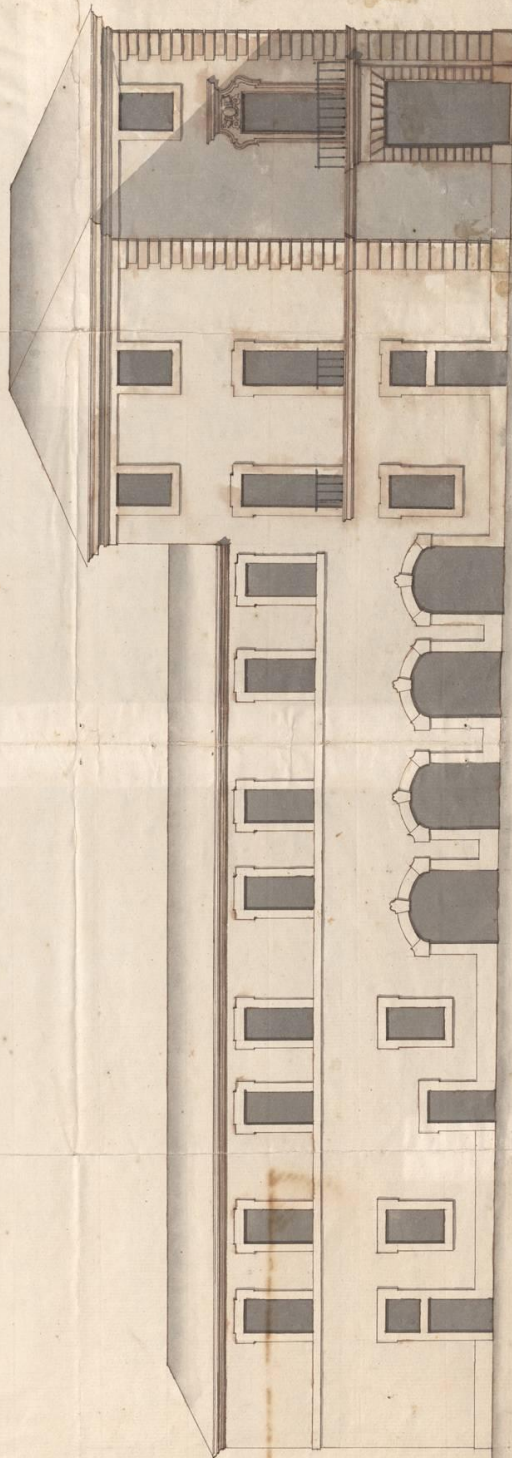
Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado.

34.8 x 50.1 cm.

Título: “Prospetto laterale del palazzo della Nuntiatura nella strada dell’Amandolo/ in Madrid N° IV”.

El plano estaba cosido junto a las piezas ASB, FR, nn. 23-25. Relacionado también con los dibujos ASB, FR, nn. 21, 22 y 26 hasta 35; RBG/P-43, P-46 y P-47; ASV, Segr. di Stato, vol. 242.

PROSPETTO LATERALE DEL PALAZZO DELL'ANNUNZIATURA NELLA STRADA DELL'AMANDOLO
IN MADRID N.º IV



(ASB, FR, n. 24)

ASB, FR, n. 25

Ferdinando Reyff

Madrid, palacio de la Nunciatura apostólica, 1733

sección interior

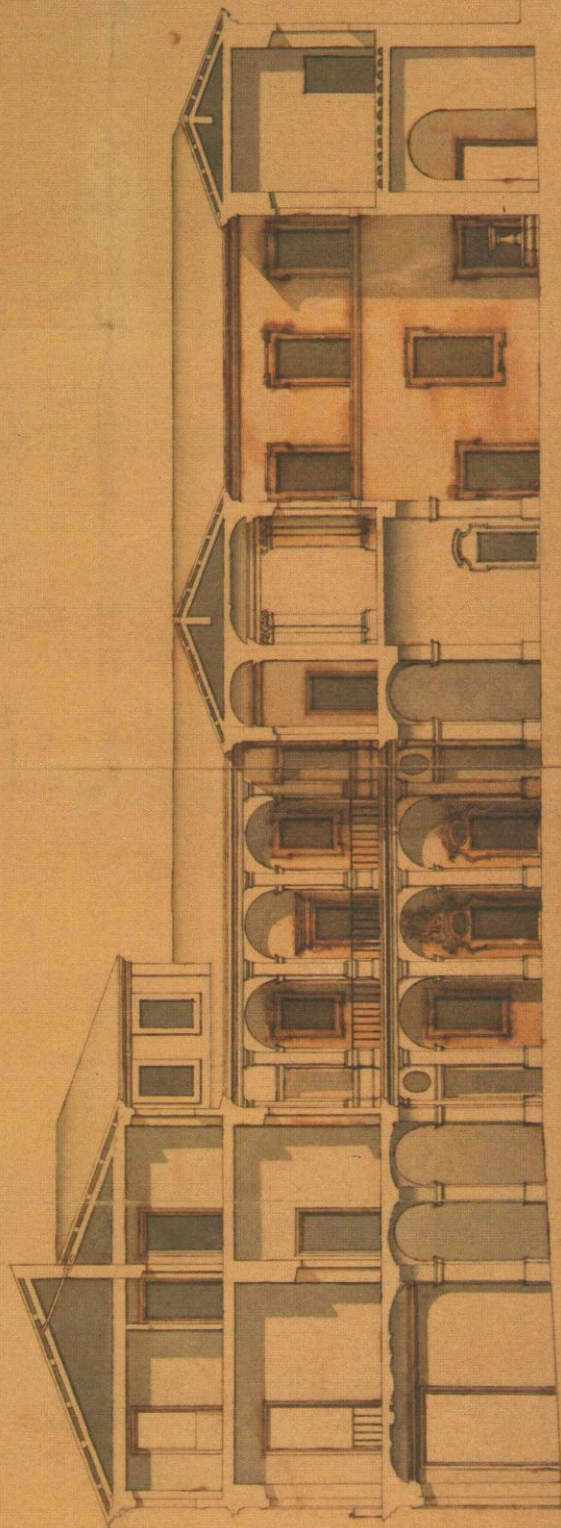
Lápiz, tinta negra y aguadas ocre y gris sobre papel verjurado con filigrana.

35.1 x 50.6 cm.

Título: “Spaccato del palazzo della Nuntiatura in Madrid secondo l’idea proposta/ per restaurarlo N°V”; en el verso, circunferencias y apuntes a lápiz

El plano estaba cosido junto a las piezas ASB, FR, nn. 22-24. Relacionado también con los dibujos ASB, FR, nn. 21 y 26 hasta 35; RBG/P-43, P-46 y P-47; ASV, Segr. di Stato, vol. 242.

SPACCATO DEL PALAZZO DELLA NUNTIATURA IN MADRID SECONDO L' IDEA PROPOSTA
PER RESTAURARLO N.º V.



(ASB, FR, n. 25)

ASB, FR, n. 26

Ferdinando Reyff

Madrid, palacio de la Nunciatura apostólica, 1733

planta del piso inferior

Lápiz, tinta negra y aguadas rosa y gris sobre papel verjurado con filigrana.

35.6 x 48.4 cm.

Escala gráfica: “Scala di 50 piedi Castigliani, quali secondo le tavole di Villalpando si possono ridurre a/ qualunque misura si antica, che moderna”.

Título: “Pianta terrena per ristaurare/ il palazzo della Nunziatura/ in Madrid con meno dispendio”. Leyenda: “Il color rosso dimostra li muri, come al presente si trovano./ Il color negro dimostra li muri, che si devono far di nuovo./ 1. Ingressi principali/ 2. Portici/ 3. Scala pubblica/ 4. Cortile principale/ 6. Cortile rustico/ 7. Ingresso all'appartamento del Sig[no]r Uditore/ 8. Sala/ 9. Stanza di Udienza/ 10. Stanza del Dispaccio/ 11. Alcova/ 12. Spogliatore/ 13. Luogo per il Servitore/ 14. Passetto particolare per il Servitore del S[igno]r Uditore/ 15. Stanza per il Guardaportone/ 16. Computisteria della Camera/ 17. Secretaria si Giustizia/ 18. Archivio/ 19. Secretaria de' Brevi, il quale ingresso sarà nella lett[er]a A/ 20. Passo al secondo cortile/ 21. Notaria, e Secretaria della Camera/ 22. Ufficio de' Benefizi/ 23. Scrittore di Paoline/ 24. Stalla/ 25. Rimesse/ 26. Credenza/ 27. Cucina/ 28. Scala per comunicazione della Cucina, e Credenza all'Appartamento di Mons[igno]r Ill[ustrissi]mo/ 29. Legnara, come al presente si trova, dovendosi mutare in luoghi/ 30. Luogo, che al presente serve per la Paglia, e Stalla, quale si dovrebbe dividere per comodo/ di Paglia, Biada e sito per fenimenti/ 31. Sito, che al presente serve di Selleria, ed in n° 31 Stanza del Guardaportone, e queste si po- trebbero ridurre a stanza de' Procuratori, togliendo la divisione 32, o pur ridurla in/ altra Rimessa, accomodandosi al più bisognevole/ 33. Fontana/ Ed avendone fatto scandaglio di tutto l'importo di detta Fabbrica nella conformità del/ Disegno, trovo, che ascende nella quantità di Reali de' Viglion cento cinquanta mila in/ circa, con questo di non toccare, ne aggiungere veruna cosa nella Fabbrica vecchia”.

El plano, pegado con cintas de papel adhesivo sobre un folio de papel verjurado, está cosido junto a las piezas ASB, FR, nn. 27-28. Relacionado también con los dibujos ASB, FR, nn. 21 hasta 25 y 29 hasta 35; RBG/P-43, P-46 y P-47; ASV, Segr. di Stato, vol.242.

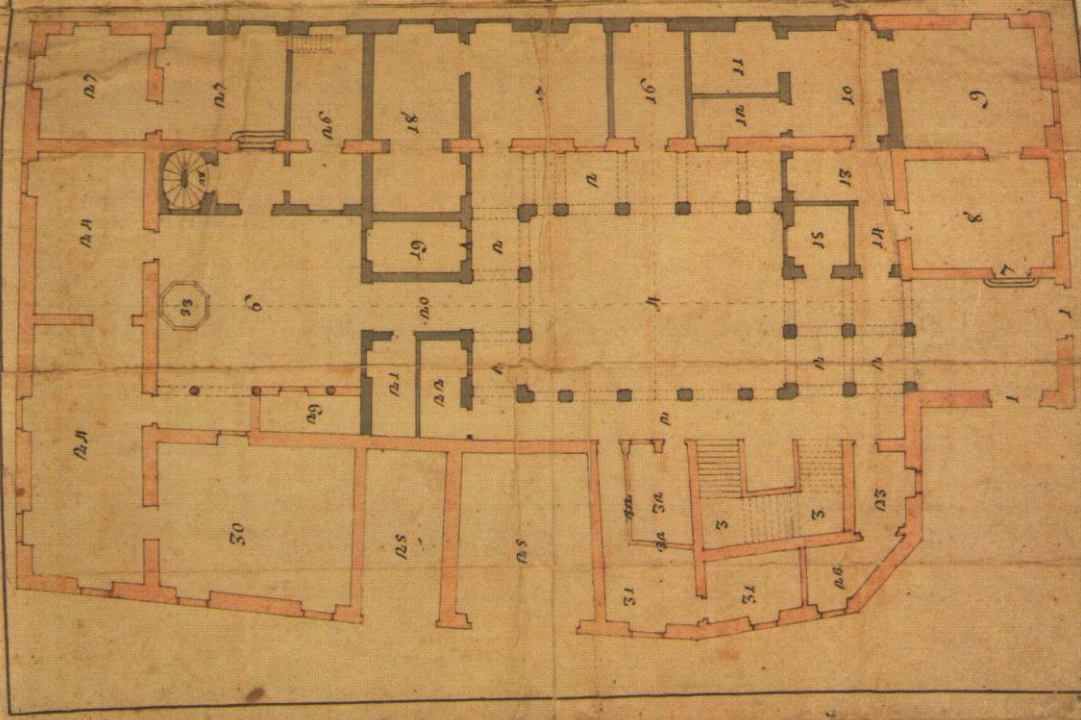
PIANTA TERRENA PER RISTAUARE IL PALAZZO DELLA NUNZIATURA IN MADRID CON MENO DISPENDIO

Il color rosso dimostra li muri, come al presente si trovano.
Il color negro dimostra li muri, che si devono far di nuovo.

1. Ingresso principale.
2. Portico.
3. Scala pubblica.
4. Cortile principale.
5. Cortile rustico.
6. Ingresso all'appartamento del Sig. Uditore.
7. Stanza di Udienza.
8. Stanza del Dispaccio.
9. Alcora.
10. Spogliatore.
11. Luogo per il Scrivatore.
12. Ufficio particolare per il Scrivatore del S. Uditore.
13. Stanza per il Guardaportone.
14. Computisterio della Camera.
15. Segretario di Giustizia.
16. Archivio.
17. Segretario de' breui, il quale ingresso farai nella Lett. A.
18. Ufficio al secondo Cortile.
19. Segretario de' breui, il quale ingresso farai nella Lett. A.
20. Ufficio de' breui.
21. Segretario di Pubblica.
22. Stanza.
23. Cucina.
24. Ordinanza.
25. Rinfresco.
26. Stanza.
27. Cucina.
28. Legnana, come al presente si trova, dovendosi mutare in luoghi.
29. Luogo, che al presente serve per Paglia, e Stalla, quale si dovrebbe dividere per comodo di Paglia, Biada, e fieno per sementi.
30. Sito, che al presente serve di Sollario, ed in questa Stanza del Guardaportone, e queste si potrebbero ridurre a stanza de' Precursori, togliendo la divisione 2a, e pur ridurla in altra Rinfresco, accomodandosi al più bisognevole.
31. Fontana.

Essendone fare sfondaggio di tutto l'impiego di detta Fabrica, nella conformita' del
Disegno, trovò, che ascendeva nella quantità di Leali de' Vigioni cento cinquanta mila in
circa, con questo di non toccare, ne aggiungere veruna cosa nella Fabrica vecchia.

Scala di sei piedi Castigliani, quali secondo le tavole de Villalpando si possono ridurre a
qualunque misura si abita, che moderna.



ASB, FR, n. 27

Ferdinando Reyff

Madrid, palacio de la Nunciatura apostólica, 1733

planta del piso principal

Lápiz, tinta negra y aguadas roja y amarilla sobre papel verjurado con filigrana.

35.5 x 49.6 cm.

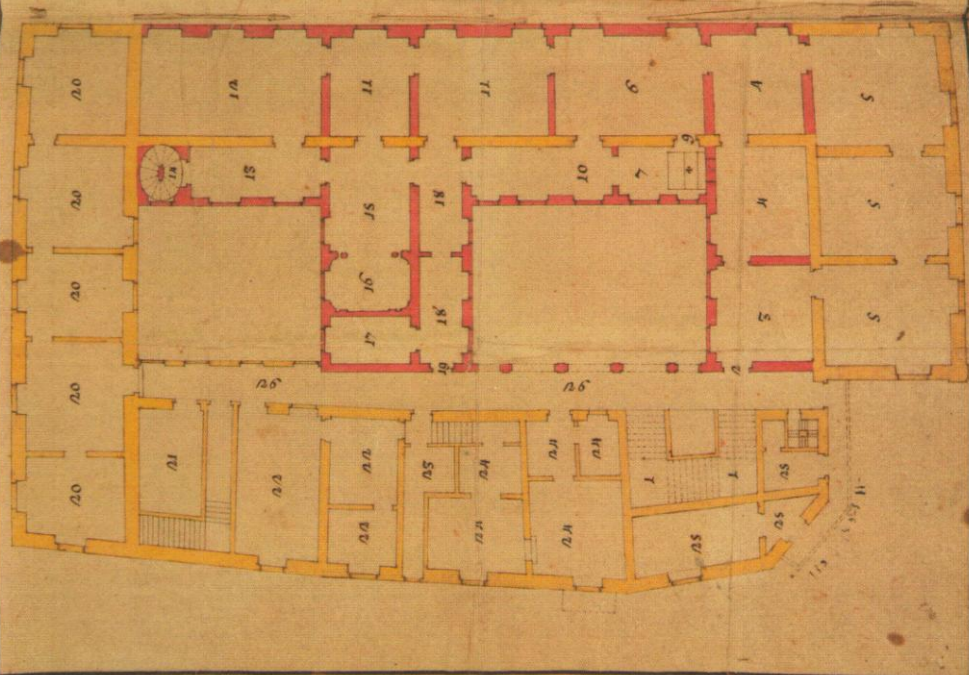
Escala gráfica: “Scala di cinquanta Piedi Castigliani”.

Título: “Pianta del piano nobile/ per ristaurare il palaz-/ zo della Nunziatura/ in Madrid”. Leyenda: “Il color rosso dimostra li Muri, che si devono far di nuovo./ Il color giallo dimostra li Muri, come al presente si trovano, e devono restare./ 1. Scala/ 2. Ingresso all’Appartamento di Monsig[no]r Nunzio/ 3. Sala/ 4. Anticamere/ 5. Altre Anticamere per funzioni, e possono servire per ricevere qualche Ministro di Nostro Signore/ 6. Stanza di Udienza/ 7. Cappella/ 8. Finestra all’Altare per sentir messa li Servitori di liverea [sic]/ 9. Porta in detta Cappella per sentir messa le Cappe negre/ 10. Galleria per udir messa Monsignor Nunzio/ 11. Stanze di udienza/ 12. Sala da Banchetti/ 13. Stanza di Apparecchio/ 14. Scala, che discende alla Cucina, e credenza/ 15. Stanza di Dispaccio/ 16. Alcova/ 17. Stanza per l’Aiutante di camera di guardia/ 18. Stanze per gli Abiti, ed Altro/ 19. Porta particolare, volendo Sua Sig[no]ria Ill[ustrissim]a qualche Ministro/ 20. Appartamento del Sig[no]r Abbreviatore/ 21. Stanza per Servidore/ 22. Stanze, dove erano le Cucine, e dispenza, che togliendo li cammini, ed altro dal/ detto uso potranno servire per Abitazioni non facendovi spese, quali sarebbero perdute/ 23. Stanza, che serviva per credenza, quale potrebbe aggiungersi al Sig[no]r Fiscale/ 24. Abitazione del Signor Fiscale/ 25. Abitazione del Maestro di Casa, come al presente si trova/ 26. Corridore per comunicare le Abitazioni”.

El plano está cosido junto a las piezas ASB, FR, nn. 26 hasta 28. Relacionado también con los dibujos ASB, FR, nn. 21 hasta 25 y 29 hasta 35; RBG/P-43, P-46 y P-47; ASV, Segr. di Stato, vol. 242.

PIANTA DEL PIANO NOBILE PER RISTAURARE IL PALAZ- ZO DELLA NUNZIATURA IN MADRID

- Il Color rosso dinotava li Muri, che si devono far di nuovo.
Il Color giallo dinotava li Muri, come al presente si trovano, e devono restare.
1. Scala.
2. Ingresso all' Appartamento di Monsig.^{re} Nunzio.
3. Sala.
4. Anticamera.
5. Altre Anticamera per funzioni, e possono servire per ricevere qualche Ministro di Nostro Signore.
6. Stanza di Udienza.
7. Cappella.
8. Fingeva all' Altare, per sentir Messa li Servitori di Sua Maestà.
9. Porta in detto Cappella per sentir Messa le Capp. negre.
10. Galleria per udire Messa. Monsig.^{re} Nunzio.
11. Stanza di udienza.
12. Sala da Bandiere.
13. Stanza di Apparecchio.
14. Scala, che disende alla Cucina, e credenza.
15. Stanza di Disfructo.
16. Alcora.
17. Stanza per l' Ajutante di camera de' generali.
18. Stanza per gli Abiti, ed altro.
19. Porta particolare, volendo sia Sig.^{na} Illma qualche Ministro.
20. Appartamento del Sig.^{ro} Abbravatore.
21. Stanza per Servidore.
22. Stanza, dove erano le Cucine, e dispensa, che tagliando li Cammino, ed altro dal detto ufo potranno servire per abitazioni non facendosi, spesse quali farebbero perdute.
23. Stanza, che serviva per credenza, quale potrebbe aggiungersi al Sig.^{ro} Episcopo.
24. Abitazione del Signor Episcopo.
25. Abitazione del Maestro di Casa, come al presente si trova.
26. Corridore per comunicare le Abitazioni.



Scala di cinquanta Piedi Castigliani

ASB, FR, n. 28

Ferdinando Reyff

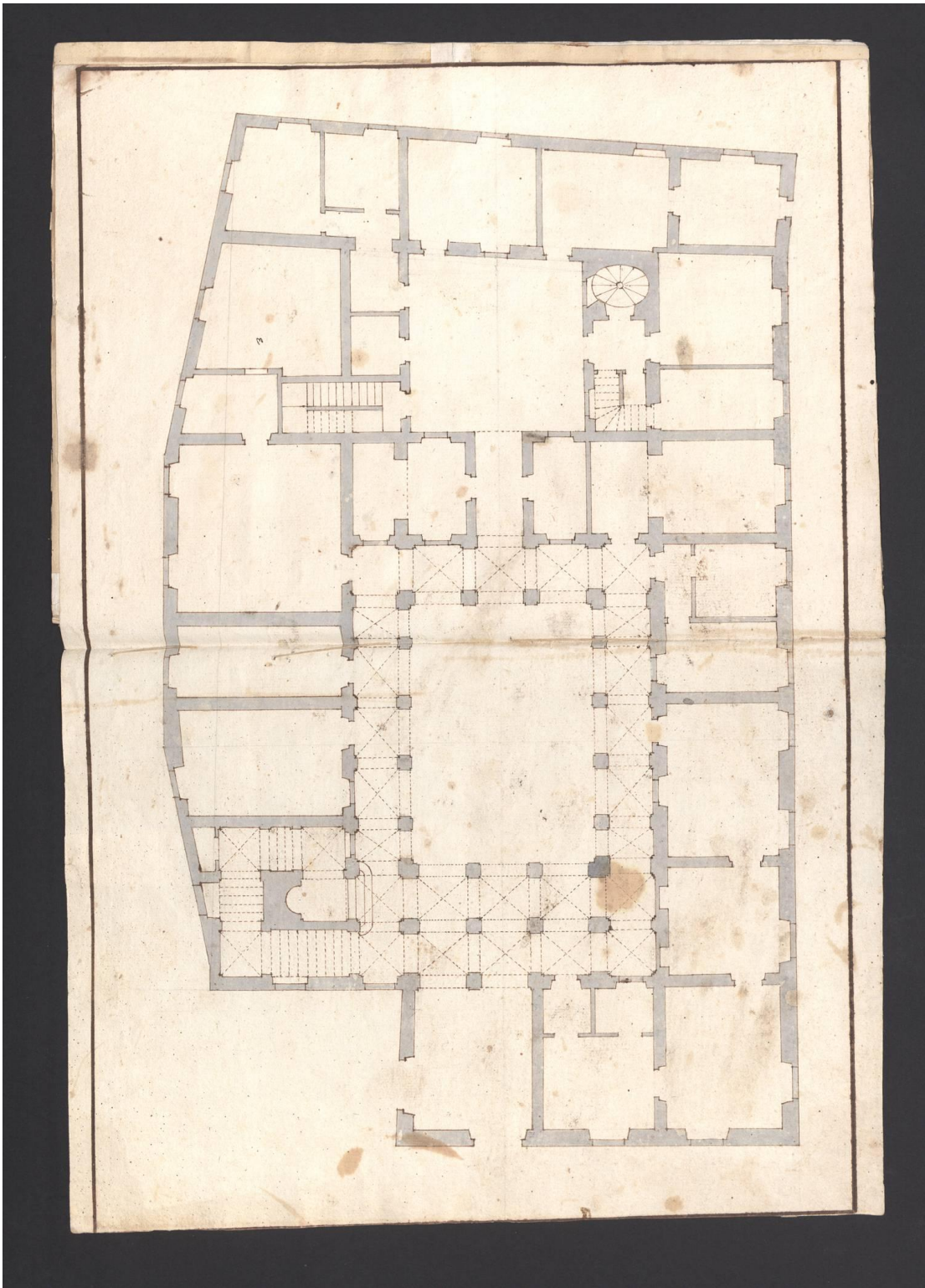
Madrid, palacio de la Nunciatura apostólica, 1733

planta del piso inferior

Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado grueso.

35.6 x 50.2 cm.

El plano, pegado con cintas de papel adhesivo sobre un folio de papel verjurado, está cosido junto a las piezas ASB, FR, nn. 26-27. Relacionado también con los dibujos ASB, FR, nn. 21 hasta 25 y 29 hasta 35; RBG/P-43, P-46 y P-47; ASV, Segr. di Stato, vol. 242.



(ASB, FR, n. 28)

ASB, FR, n. 29

Ferdinando Reyff

Madrid, palacio de la Nunciatura apostólica, 1733-1734

cartela decorativa con el escudo y la insignia del papa Clemente XII (Lorenzo Corsini, 1730-1740)

Lápiz y tinta negra sobre papel verjurado.

31 x 23.5 cm.

En el verso: “Longa da vivo a vivo da colonna a colonna [...] 181”; operaciones aritméticas.

El dibujo, pegado sobre una tira de papel verjurado, está cosido junto a las piezas ASB, FR, nn. 30-34. Relacionado también con los dibujos ASB, FR, nn. 21 hasta 28 y 35; RBG/P-43, P-46 y P-47; ASV, Segr. di Stato, vol. 242.



(ASB, FR, n. 29)

ASB, FR, n. 30

Ferdinando Reyff

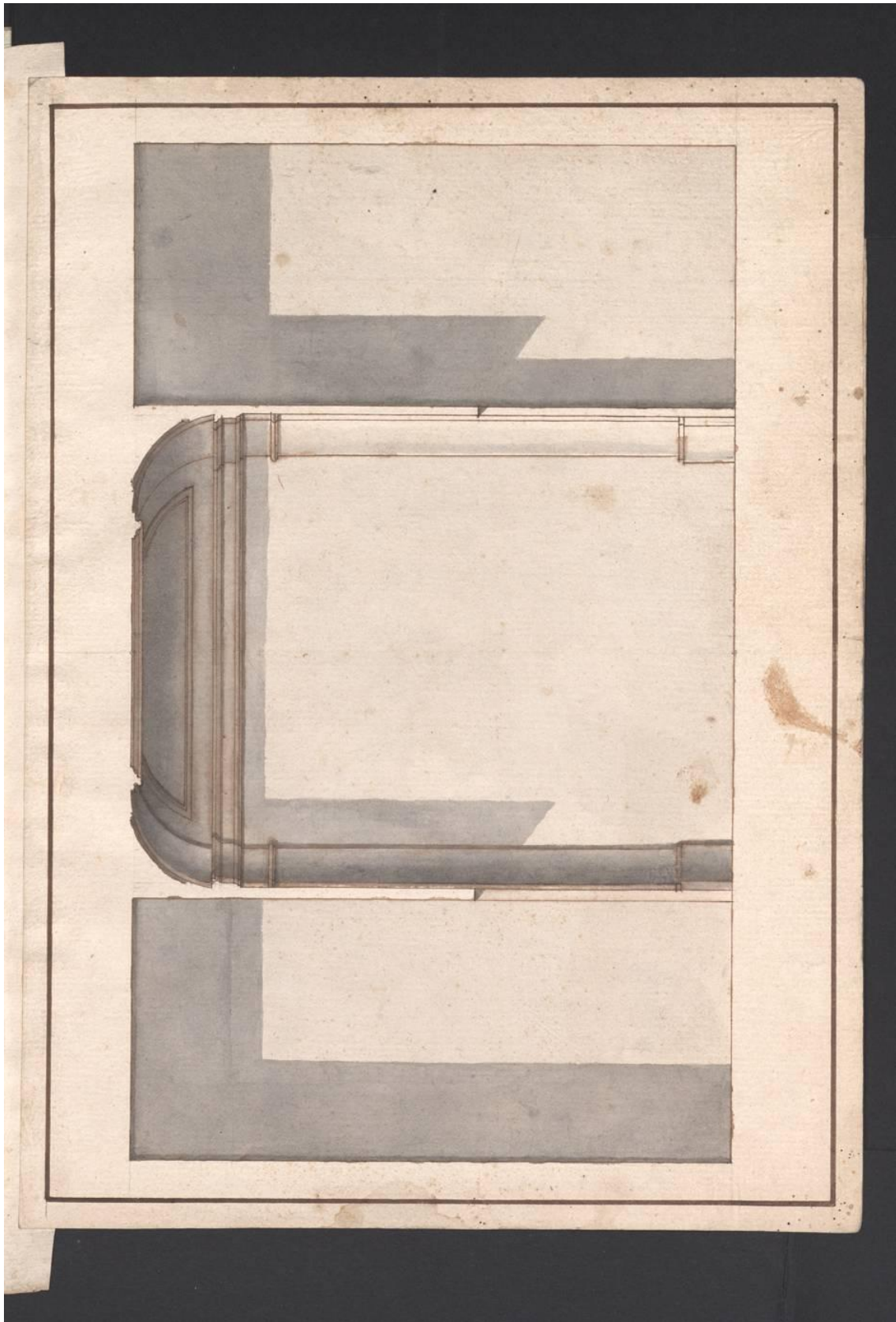
Madrid, palacio de la Nunciatura apostólica, 1733-1734

corte interior de tres habitaciones comunicantes

Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado grueso.

23.2 x 32.4 cm.

El dibujo, pegado sobre una tira de papel verjurado, está cosido junto a las piezas ASB, FR, nn. 29 y 31-34. Relacionado también con los dibujos ASB, FR, nn. 21 hasta 28 y 35; RBG/P-43, P-46 y P-47; ASV, Segr. di Stato, vol. 242.



(ASB, FR, n. 30)

ASB, FR, n. 31

Ferdinando Reyff

Madrid, palacio de la Nunciatura apostólica, 1733-1734

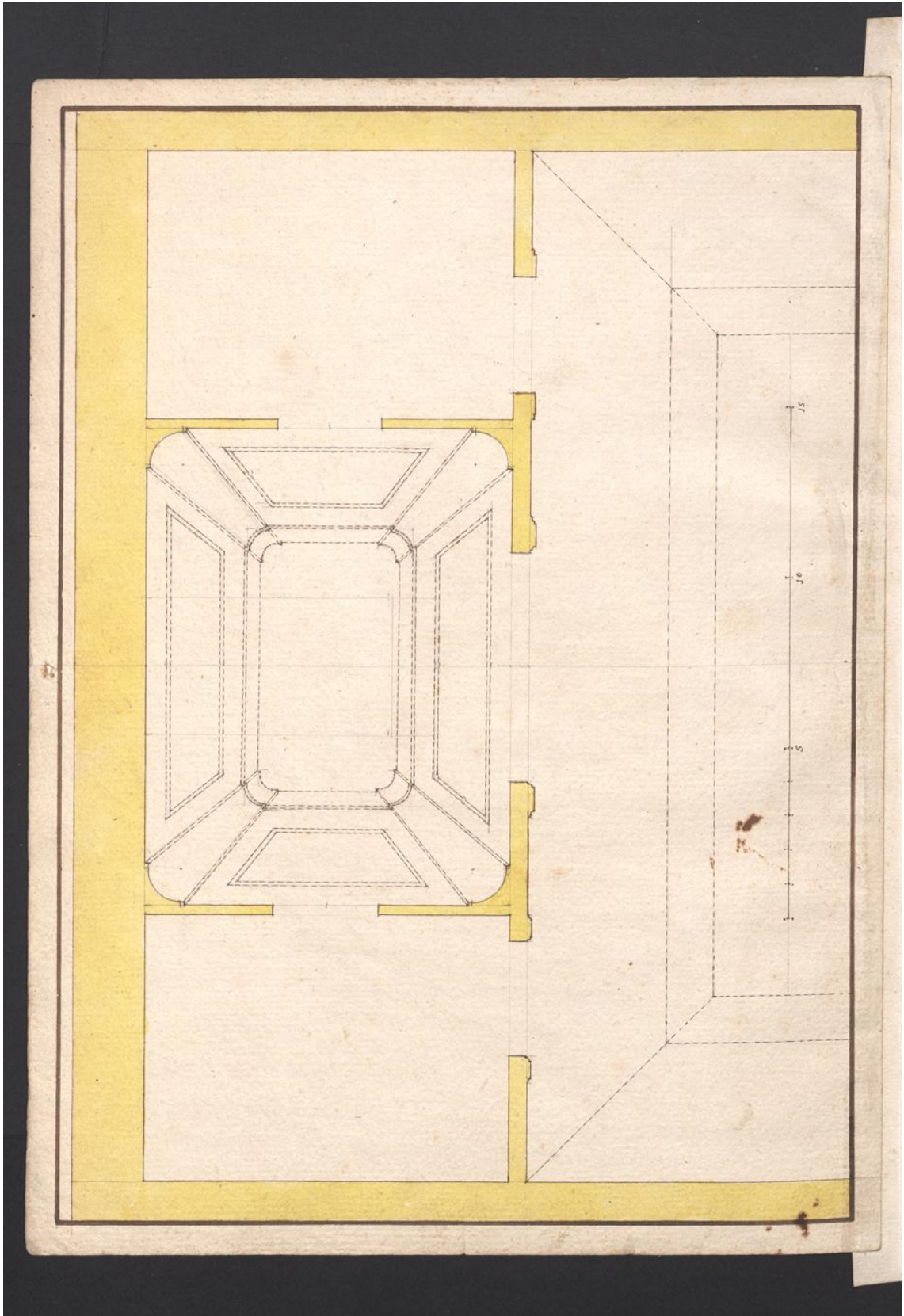
planta de cuatro habitaciones comunicantes

Lápiz, tinta negra y aguada amarilla sobre papel verjurado grueso.

23.6 x 32.7 cm.

Escala gráfica de “15”.

La planta, pegada sobre una tira de papel verjurado, está cosida junto a los planos ASB, FR, nn. 29-30 y 32-34. El plano está también relacionado con los dibujos ASB, FR, nn. 21 hasta 28 y 35; ASV, Segr. di Stato, vol. 242; RBG/P-43, P-46 y P-47.



(ASB, FR, n. 31)

ASB, FR, n. 32

Ferdinando Reyff

Madrid, palacio de la Nunciatura apostólica, 1733-1734

proyecto de ornamenación parietal

Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado.

35 x 24 cm.

Escala gráfica: "Scala di piedi otto Castigliani".

El dibujo, pegado sobre una tira de papel verjurado, está cosido junto a las piezas ASB, FR, nn. 29-31 y 33-34. El plano está también relacionado con los dibujos ASB, FR, nn 21 hasta 28 y 35; ASV, Segr. di Stato, vol. 242; RBG/P-43, P-46 y P-47.



Scala di Piedi otto Castigliani.

(ASB, FR, n. 32)

ASB, FR, n. 33

Ferdinando Reyff

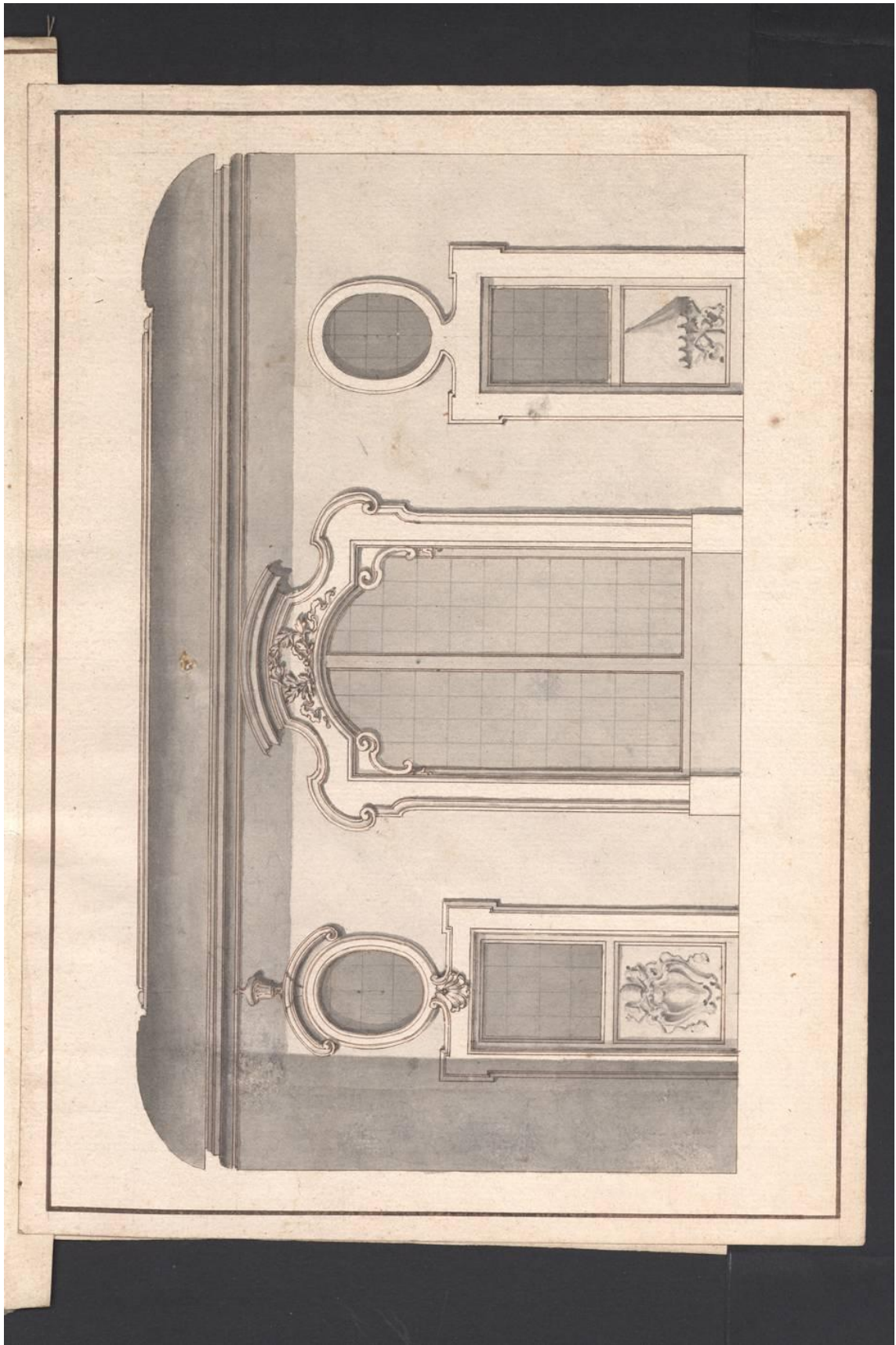
Madrid, palacio de la Nunciatura apostólica, 1733-1734

proyecto de decoración parietal

Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado grueso.

23.5 x 32.3 cm.

El plano está pegado sobre una tira de papel verjurado y cosido junto a los dibujos ASB, FR, nn. 29-32 y 34. Relacionado también con los dibujos ASB, FR, nn 21 hasta 28 y 35; ASV, Segr. di Stato, vol. 242; RBG/P-43, P-46 y P-47.



(ASB, FR, n. 33)

ASB, FR, n. 34

Ferdinando Reyff

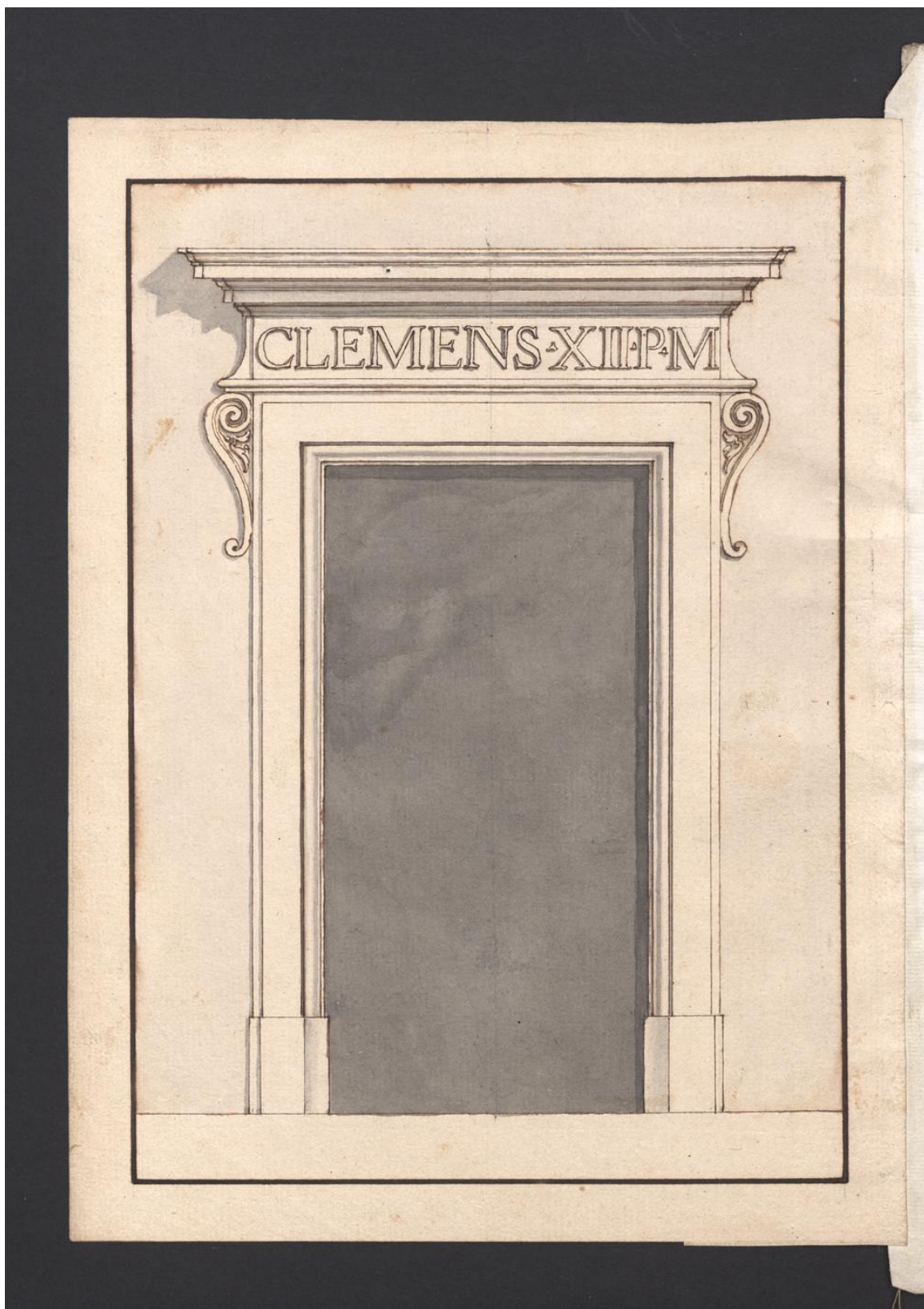
Madrid, palacio de la Nunciatura apostólica, 1733-1734

proyecto decorativo para una puerta dedicada a Celemente XII

Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado grueso.

Sobre el dintel de la puerta: "CLEMENS XII PM".

El dibujo, pegado sobre una tira de papel verjurado, está cosido junto a las piezas ASB, FR, nn. 29 hasta 33. Relacionado también con los dibujos ASB, FR, nn. 21 hasta 28 y 35; ASV, Segr. di Stato, vol. 242; RBG/P-43, P-46 y P-47.



(ASB, FR, n. 34)

ASB, FR, n. 35

Ferdinando Reyff

Madrid, palacio de la Nunciatura apostólica, 1733-1734

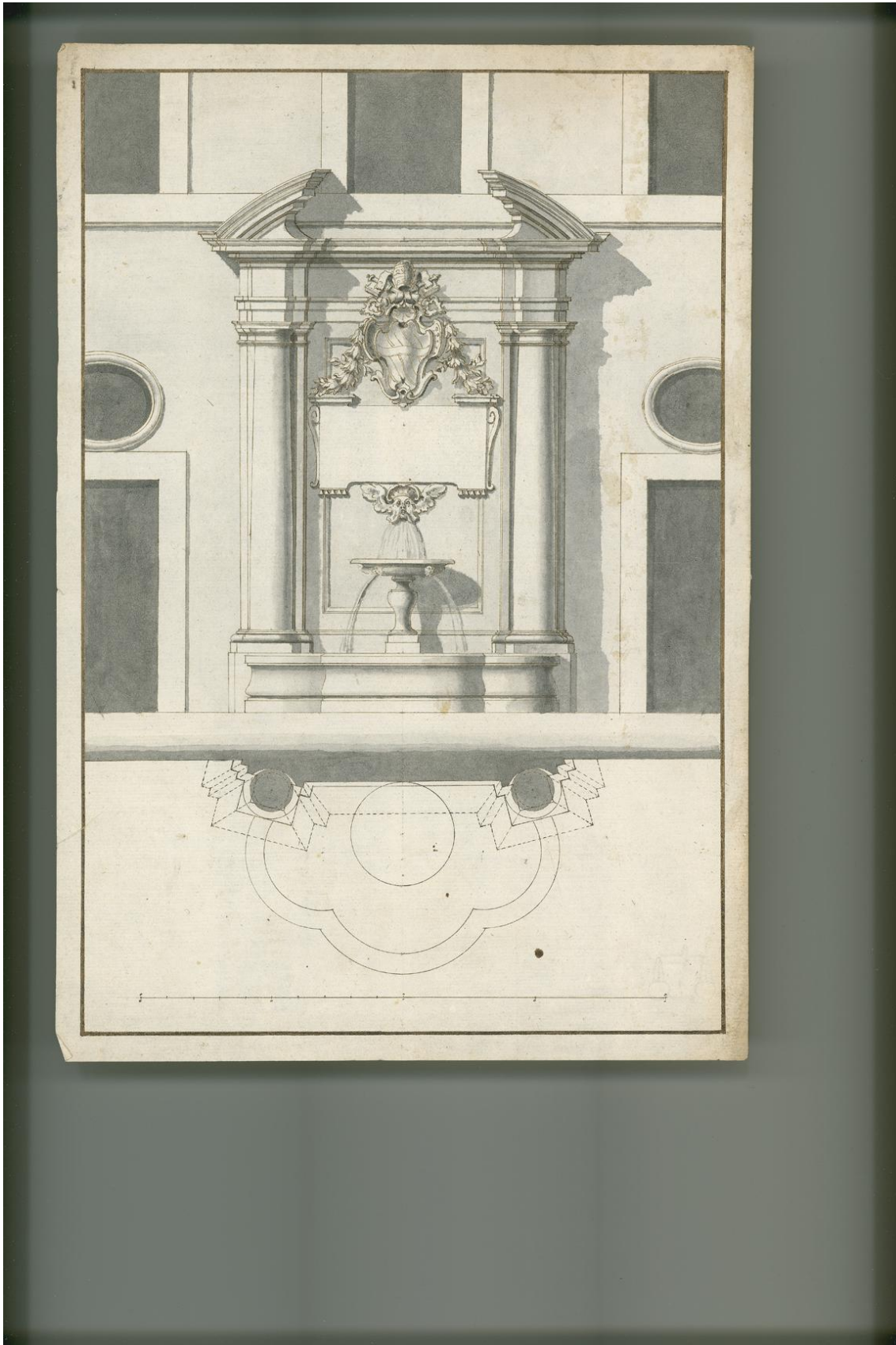
planta y alzado de una fuente adosada a un muro con escudo e insignia de Celestino XII

Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado con filigrana.

34.5 x 23.6 cm.

Escala gráfica.

Dibujo relacionado con los planos ASB, FR, nn. 21 hasta 34; ASV, Segr. di Stato, vol. 242; RBG/P-43, P-46 y P-47.



(ASB, FR, n. 35)

RBG/P-43

Pedro de Ribera

Madrid, palacio de la Nunciatura apostólica, 1733

planimetría del espacio comprendido entre las calles de Toledo, Segovia y del Almendro con la medida y tasación de unos edificios municipales

Tinta sepia y aguadas de colores sobre papel verjurado.

78 x 53.5 cm.

Escala gráfica y numérica de “100”.

“Calle de Segobia// San/ Pedro// Puerta Çerada=// Plazuela y Calle del Señor Nunçio// Calle q[ue] baja desde la del Almendro haciendo medianería con las casas del/ Señor Nunçio que ay esta Condenada Con tapias a los extremos=// Calle del Almendro// Calle del Almendro// Casas del S[eño]r Nunçio// aze el todo del sitio 6.498 P[ie]s// Bale sitio Y fabrica 122.560 P[ie]s// Calle q[ue] Se ha de acer/ Nueva/ 2610 pies// Cassa Meson// el techo del sitio/ de meson taona y casilla/ ase 19.910 q[ue] bajados/ dellos 6.468 qu[e]dan al/ meson 13.442 y clusa la casilla// Muralla Antigua/ 493 pies// pies de sitio/ 2.294// Portal del meson// Caba Baja de San Fran[cis]co// 127 Meson del Dragon// Caba Baja=// Plaçuela del posito del [h]Arina=// Caba Alta de San Fran[cis]co// Calle del peso del [h]arina// Caba Alta de San Fran[cis]co// Calle de Toledo// Calle del estudio// calle de Toledo// teatinos”. Numeración moderna en un círculo: “47”; en la parte inferior, apunte de la iglesia de los teatinos.

Relacionado con los planos ASB, FR, nn. 21 hasta 35; ASV, Segr. di Stato, vol. 242; RBG/P-46 y P-47.

El plano, realizado por Pedro de Ribera en calidad de Maestro Mayor de Obras de Madrid, es similar pero no análogo a otro proyecto suyo firmado el 20 de abril de 1733⁹⁵⁵ y sirvió a Ferdinando Reyff para trazar la planta ASB, FR, n. 21.

⁹⁵⁵ Véase el plano: AV, ASA, 1-83-107 (cfr. V. TOVAR MARTÍN, *El Real Pósito de la Villa de Madrid. Historia de su construcción durante los siglos XVII y XVIII*, op. cit., dibujo reproducido en p. 161, fig. 17; véase también: M. VERDÚ RUIZ, *La obra municipal de Pedro de Ribera*, op. cit., p. 134 y p. 135, fig. 106A; de la misma autora: *El arquitecto Pedro de Ribera (1681-1742)*, op. cit., p. 453, fig. 133).

RBG/P-46

Ferdinando Reyff

Madrid, palacio de la Nunciatura apostólica, casa del conde de Paredes, 1737-1738

planta inferior de las caballerizas y cocheras

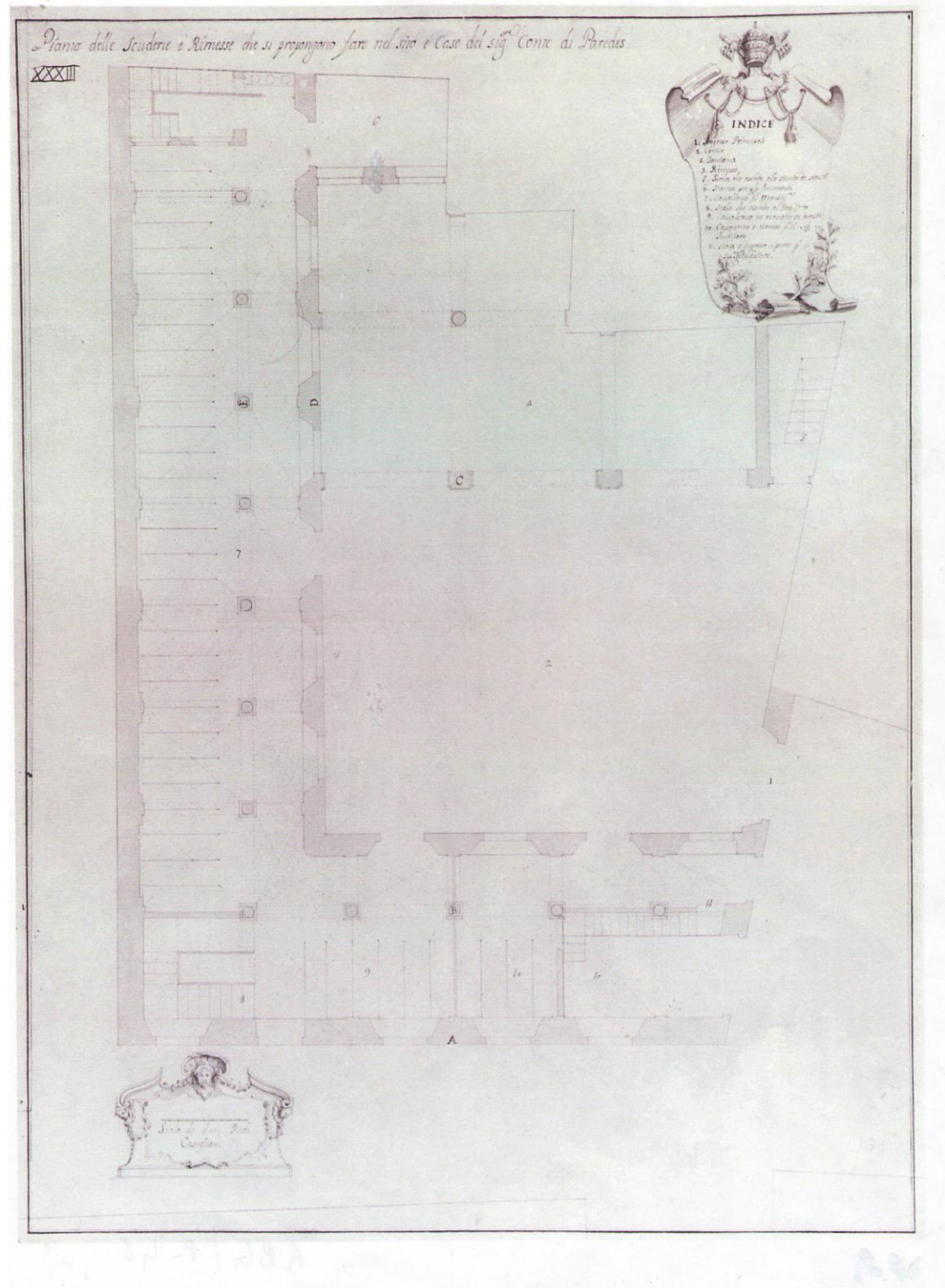
Tinta negra y aguadas gris y rosa sobre papel verjurado.

63,2 x 46,8 cm.

Escala gráfica: “Scala di dieci Piedi/ Castigliani”.

“Pianta delle Scuderie e rimesse che si propongono fare nel sito e case del sig[no]re Conte di Paredes”. Números sobre el plano que remiten a la leyenda: “INDICE/ 1. Ingreso principale/ 2. Cortile/ 3. Fontana/ 4. Rimessa/ 5. Scala che as[c]ende alle stanze de servid[ori]/ 6. Stanza per gli finimenti/ 7. Cavaleriza di Monsig[no]re/ 8. Scala che ascende al Pagliaro/ 9. Cavaleriza in occasione de’ forastie[ri]/ 10. Cavaleriza e rimesa p[er] il Sig[nor]/ Auditore/ 11. Scala e ingresso a parte p[er] il/ Su[dett]o Sig[no]re Auditore”. En la esquina superior izquierda, numeración moderna: “XXIII”.

Relacionado con los planos ASB, FR, nn. 21 hasta 35; ASV, Segr. di Stato, vol. 242; RBG/P-43 y P-47.



(RBG/P-46)

RBG/P-47

Vigilio Rabaglio (?)

Madrid, palacio de la Nunciatura apostólica, casa del conde de Paredes, 1739-1742

planta inferior de las caballerizas y cocheras y planimetría

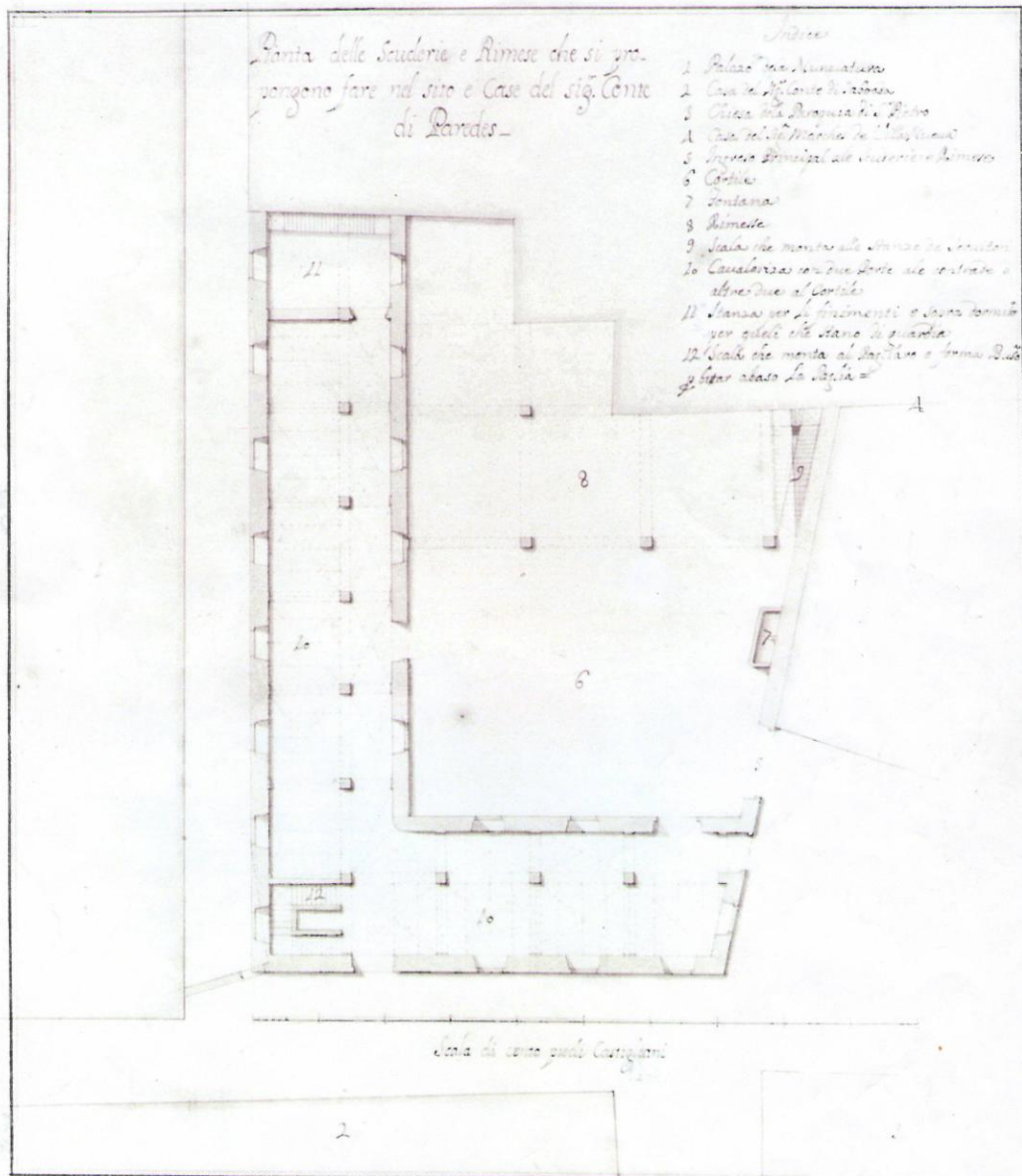
Lápiz, tintas negra y roja y aguadas rosa y gris sobre papel verjurado con filigrana.

35 x 30.8 cm.

Escala gráfica con inscripción: “Scala di cento piedi Castigliani”.

“Pianta delle Scuderie e Rimese che si pro-/pongono fare nel sito e Case del sig[no]r Conte di Paredes”. Números sobre el plano que remiten a la leyenda: “Indice/ 1 Palazzo dela Nunciatura/ 2 Casa del Sig[n]ore Conte di Taboada/ 3 Chiesa dela Paroquia di S[a]n Pietro/ 4 Casa del Sig[no]re Marches de Villa Nueva/ 5 Ingreso Principal alle scuderie e Rimese/ 6 Cortile/ 7 Fontana/ 8 Rimesse/ 9 Scala che monta alle stanze de Servitori/ 10 Cavaleriza con due Porte ale contrade e altre due al Cortile/ 11 Stanza per li finimenti e sopra dormito[ri]o/ per quelli che stano di guardia/ 12 Scala che monta al Pagliaro e forma Buso[l]a/ per buttar abaso la paglia”. Numeración moderna en un círculo: “36”.

Relacionado con los planos ASB, FR, nn. 21 hasta 35; ASV, Segr. di Stato, vol. 242; RBG/P-43 y P-46.



(RBG/P-47)

9.- El palacio de Villahermosa

ASB, FR, n. 20

Vigilio Rabaglio (?)

Madrid, palacio de Villahermosa, ca. 1750

alzado parcial y sección interior de las fachadas a la Carrera de San Jerónimo y la calle del Prado

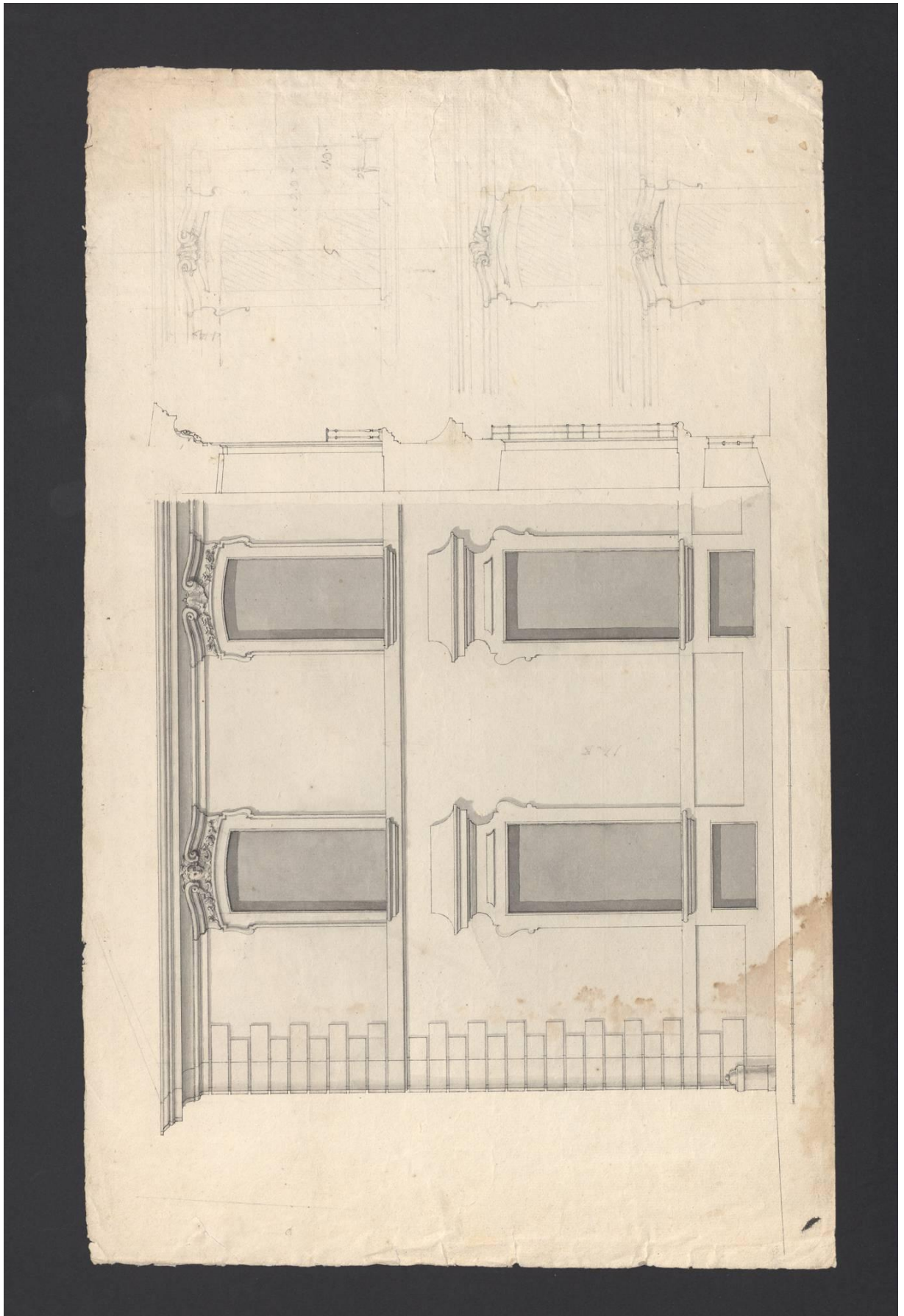
Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado con filigrana.

30.5 X 48.1 cm.

Escala gráfica.

En el margen derecho: tres esbozos superpuestos del remate de las ventanas del piso principal.

Relacionado con los planos ASB, FR, nn. 43 y 44.



(ASB, FR, n. 20)

ASB, FR, n. 43

Giambattista Novelli

Madrid, palacio de Villahermosa, ca. 1750

planta del piso inferior, del jardín y de las dependencias de servicio

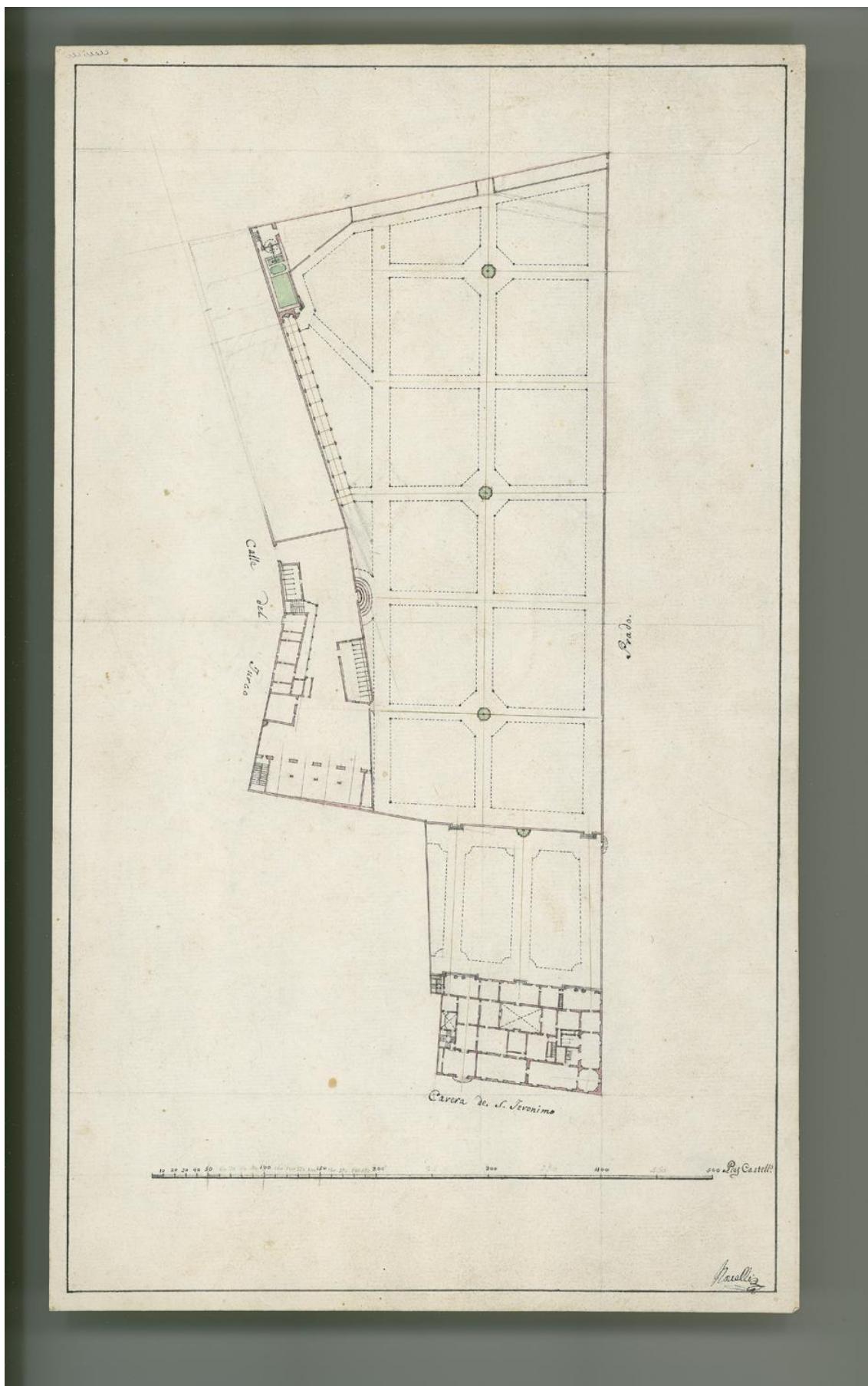
Lápiz, tinta negra y aguadas rosa y verde sobre papel verjurado con filigrana.

36.5 x 21.5 cm.

Escala gráfica y numérica de 500 “Pies Castell[ano]s”.

“Car[r]era de S. Jeronimo// Prado// Calle del Turco// Novelli”.

Relacionado con los planos ASB, FR, nn. 20 y 44.



(ASB, FR, n. 43)

ASTi, FR, n. 44

Vigilio Rabaglio (?)

Madrid, palacio de Villahermosa, ca. 1750

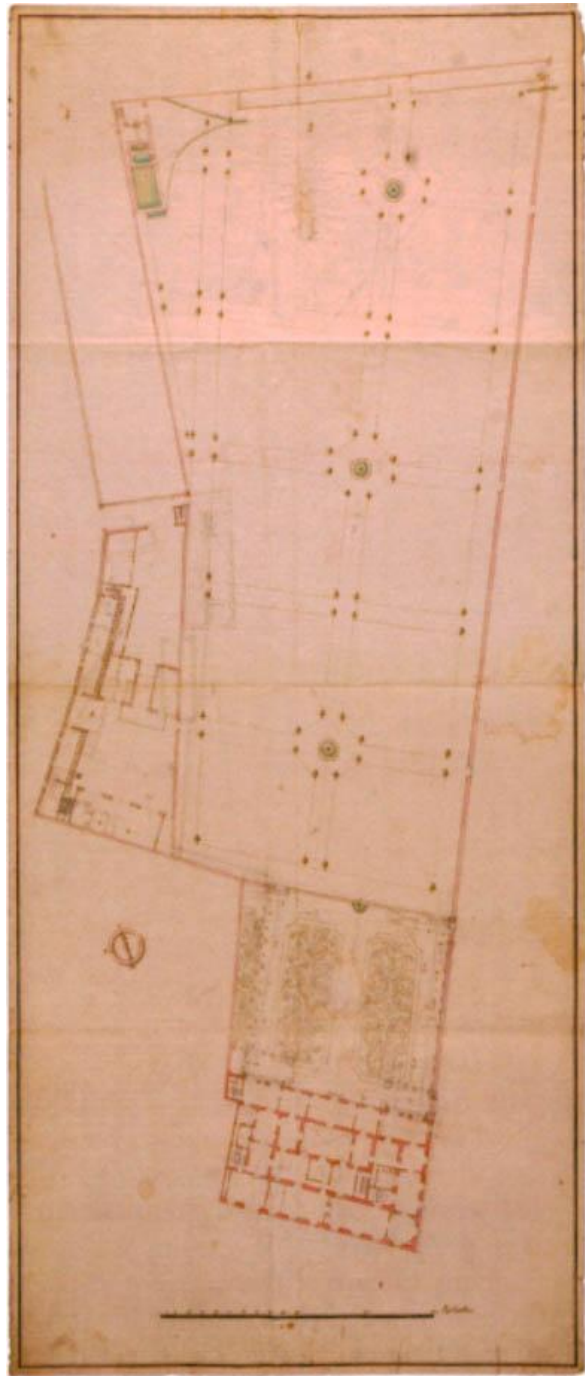
planta del piso inferior, del jardín y de las dependencias de servicio

Lápiz, tinta negra y aguadas rosa y verde de distintas tonalidades sobre papel verjurado con filigrana.

124 x 54.3 cm.

Escala gráfica y numérica de 200 “Pies Castellanos”.

Anotaciones numéricas manuscritas a lápiz y tinta. En el verso: fragmentos de cinta adhesiva y esbozo del jardín del palacio. Relacionado con los planos ASB, FR, nn. 20 y 43.



(ASB, FR, n. 44)

10.- El palacio arzobispal de Aldovea (San Fernando de Henares, Madrid)

RBG/P-48

Vigilio Rabaglio

San Fernando de Henares (Madrid), palacio de Aldovea, septiembre 1750

planta inferior con el antiguo patio de oficios situado al norte

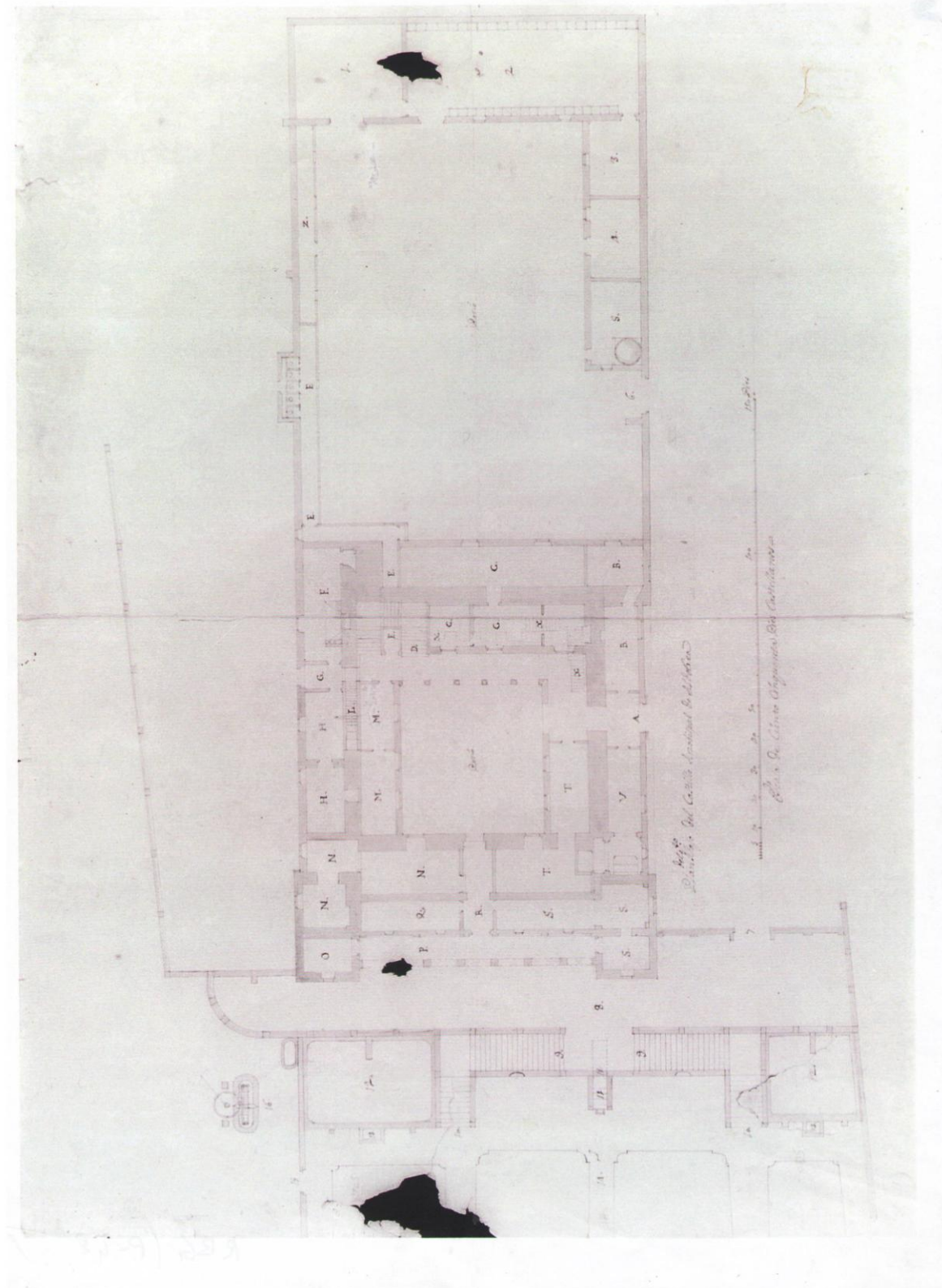
Tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado con filigrana.

Escala gráfica y numérica: “Escala de ciento cinquenta Pies Castellanos”.

43.5 x 59.7 cm.

“Plan delq[uar]to Vajo del Castillo Arzobispal de Aldovea// Patio/ Patio”; números y letras sobre el plano que remiten a una leyenda.

Relacionado con el plano ASB, FR, n. 53.



(RBG/P-48)

ASB, FR, n. 53

Vigilio Rabaglio

*San Fernando de Henares (Madrid), proyecto para un puente en las cercanías del
palacio de Aldovea, 1750*

planta y alzado parciales

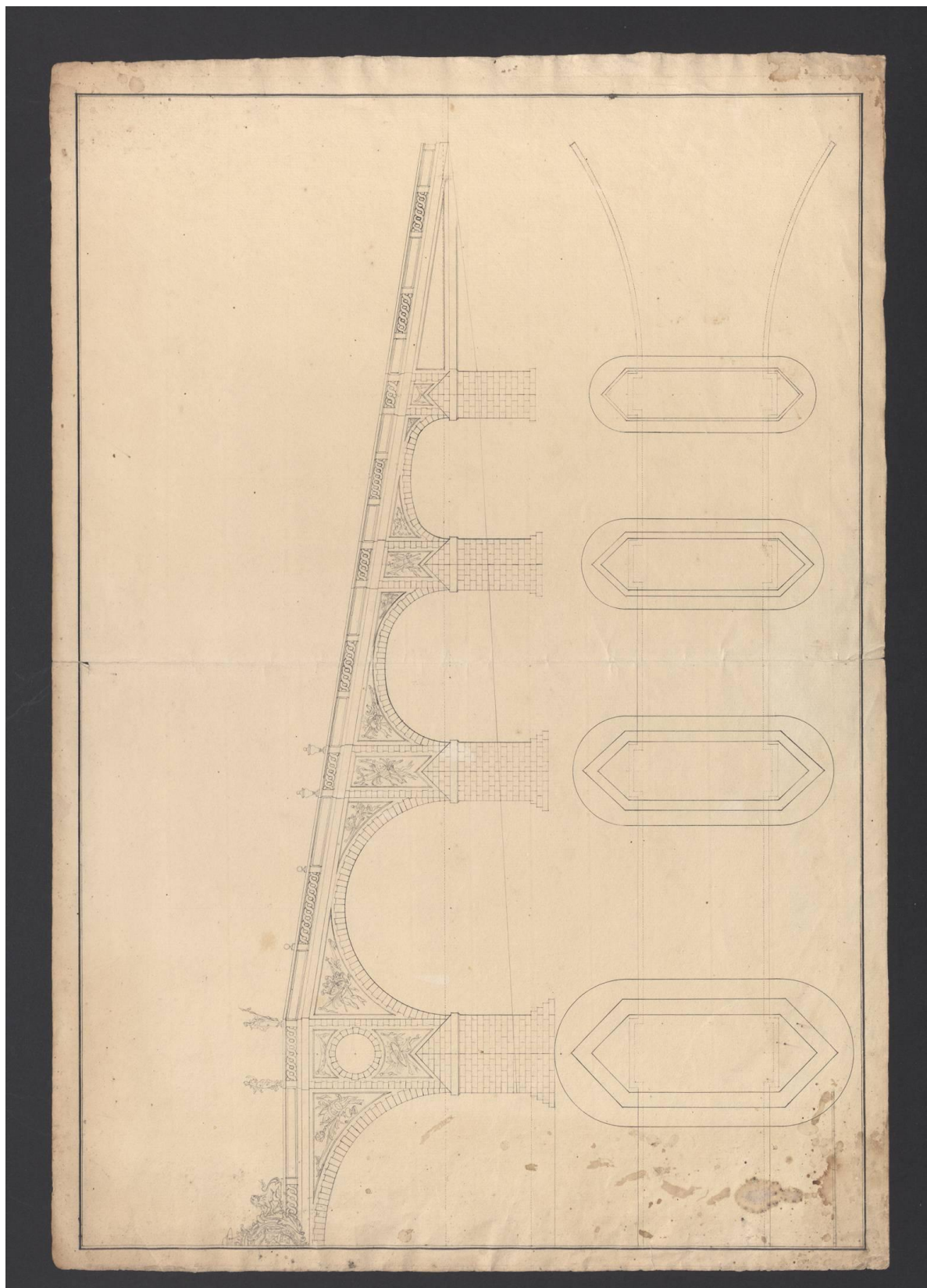
Lápiz, tinta negra y aguada gris de varias tonalidades sobre papel verjurado con
filigrana.

Escala gráfica y numérica de “50”.

28 x 49 cm.

“A // B”.

Relacionado con el plano RBG/P-48.



(ASB, FR, n. 53)

11.- El palacio arzobispal de Alcalá de Henares (Madrid)

ASB, FR, n. 49

Vigilio Rabaglio

Alcalá de Henares (Madrid), palacio arzobispal, proyecto para la fachada principal,

1751

alzado

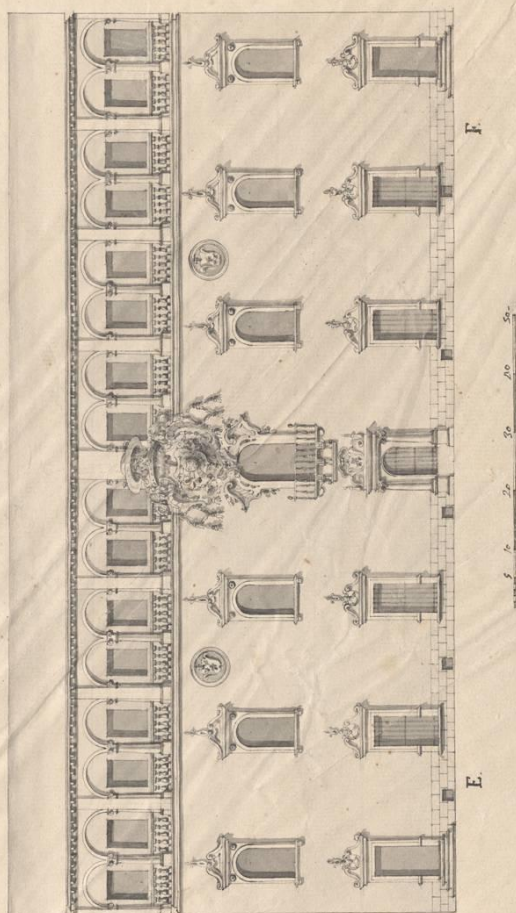
Lápiz, tinta negra y aguada gris de varias tonalidades sobre papel verjurado con filigrana.

28.2 x 48.8 cm.

Escala gráfica y numérica de “50”.

“E // F”.

Relacionado con el plano ASB, FR, n. 50 y quizás también con los dibujos ASB, FR, nn. 51 y 52.



(ASB, FR, n. 49)

ASB, FR, n. 50

Vigilio Rabaglio

Alcalá de Henares (Madrid), palacio arzobispal, proyecto para el segmento de muralla comprendido entre los torreones de Tenorio y de la Fuente, 1751

alzado

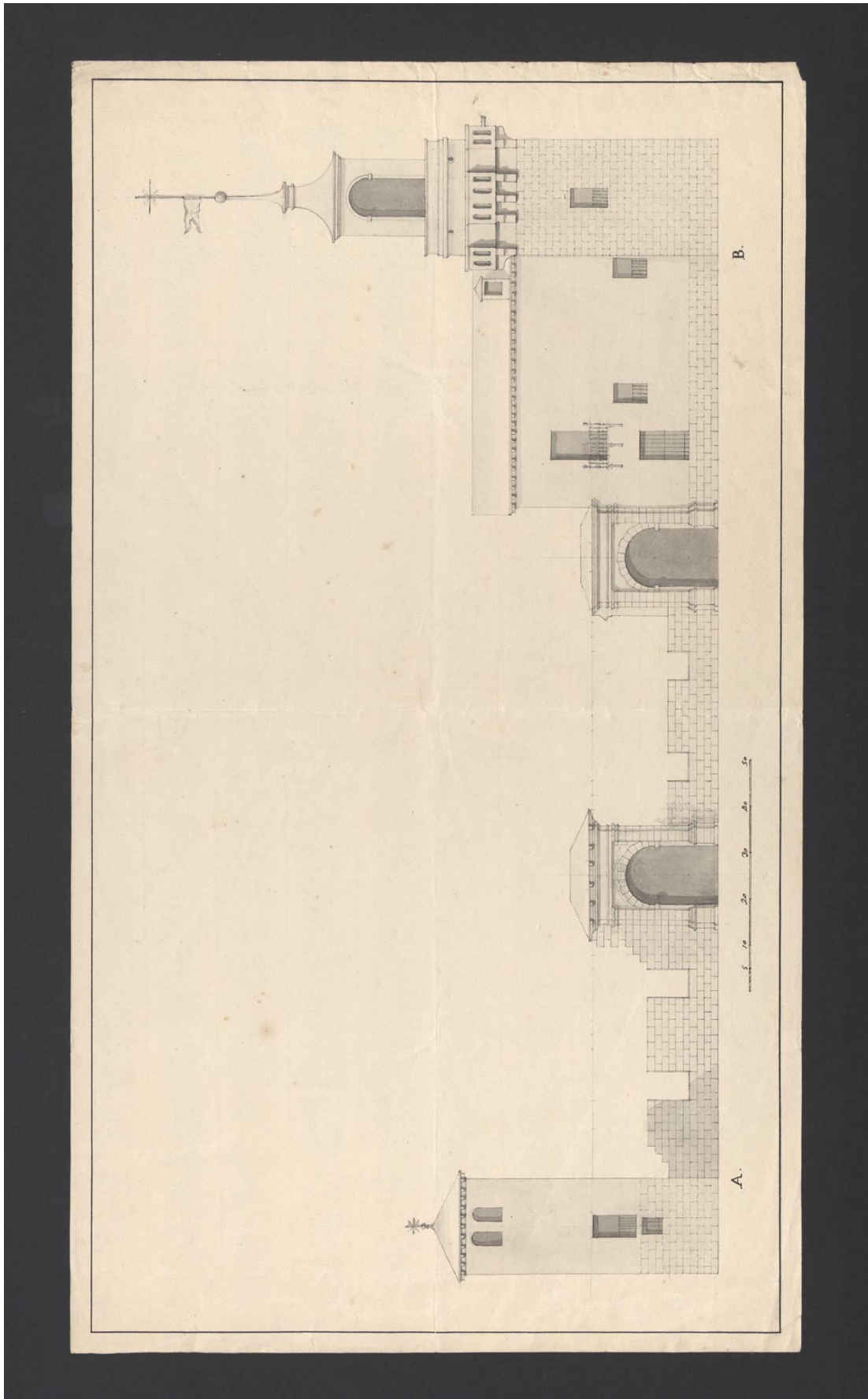
Lápiz, tinta negra y aguada gris de tonalidades varias sobre papel verjurado con filigrana.

Escala gráfica y numérica de “50”.

28 x 49 cm.

“A // B”.

Relacionado con el plano ASB, FR, n. 49 y quizás también con los dibujos ASB, FR, nn. 51 y 52.



(ASB, FR, n. 50)

12.- El palacio de Riofrío (Segovia)

RBG/P-29

Vigilio Rabaglio

Segovia, palacio de Riofrío, septiembre 1751

plano topográfico del bosque y coto

Pluma, tinta sepia y aguadas grises y azules sobre papel verjurado.

44.5 x 46.5 cm.

Escala de representación gráfica y numérica de 200 estadales.

Sobre el plano: “madronas// fuente Vilano// cam[in]o de Sego[via]// torre de la catedral de Segovia// camin[o] Segovia// camino de las losas a madrona// casas de los guardas// [H]ontorio// Riofrío// cam[in]o de San [...]// cam[in]o a San Ildefonso// arroio de las lagartijas// presas y cazeras q[u]e ba[n] a las texeras// el Santo// arroyo del pino// arroyo del Santo// río Pezes// San Ildefonso// Otero de Herreros// Ortigosas// La Losa// Granja de S[an] Gerónimo// Navas// berzal// Lebenga// esquilado// N[uestr]a S[eñor]a de Robledo// San Ildefonso”. Leyenda: “Indizes/ el rezinto deste color [ocre] con/ tiene todas las zircunferenzias/ del bosque de río Frío.// El rezinto deste color [amarillo] comprende la porzión de/ bosque que se debe comp/rar para fabricar en/ él que es propio del Con/zejo y beneficiado de las /Navas de Río frío/ este color [azul] señala Río/frío y río Pezes y así/mismo los arroyos.// Los doscientos estadales compren/den sieteciento[s] y cincuenta/ varas de superfizie// esta es medias obrada que se haze de doscientos estadales”. En la esquina inferior izquierda: conjunto de elementos alegóricos sobre pedestal y rosa de los vientos.

Relacionado con los dibujos RBG/P-30 hasta P-41, P-49 y O-107; AMAE, nn. 3 hasta 5.



(RBG/P-29)

RBG/P-30

Vigilio Rabaglio

Segovia, palacio de Riofrío, 1751-1752

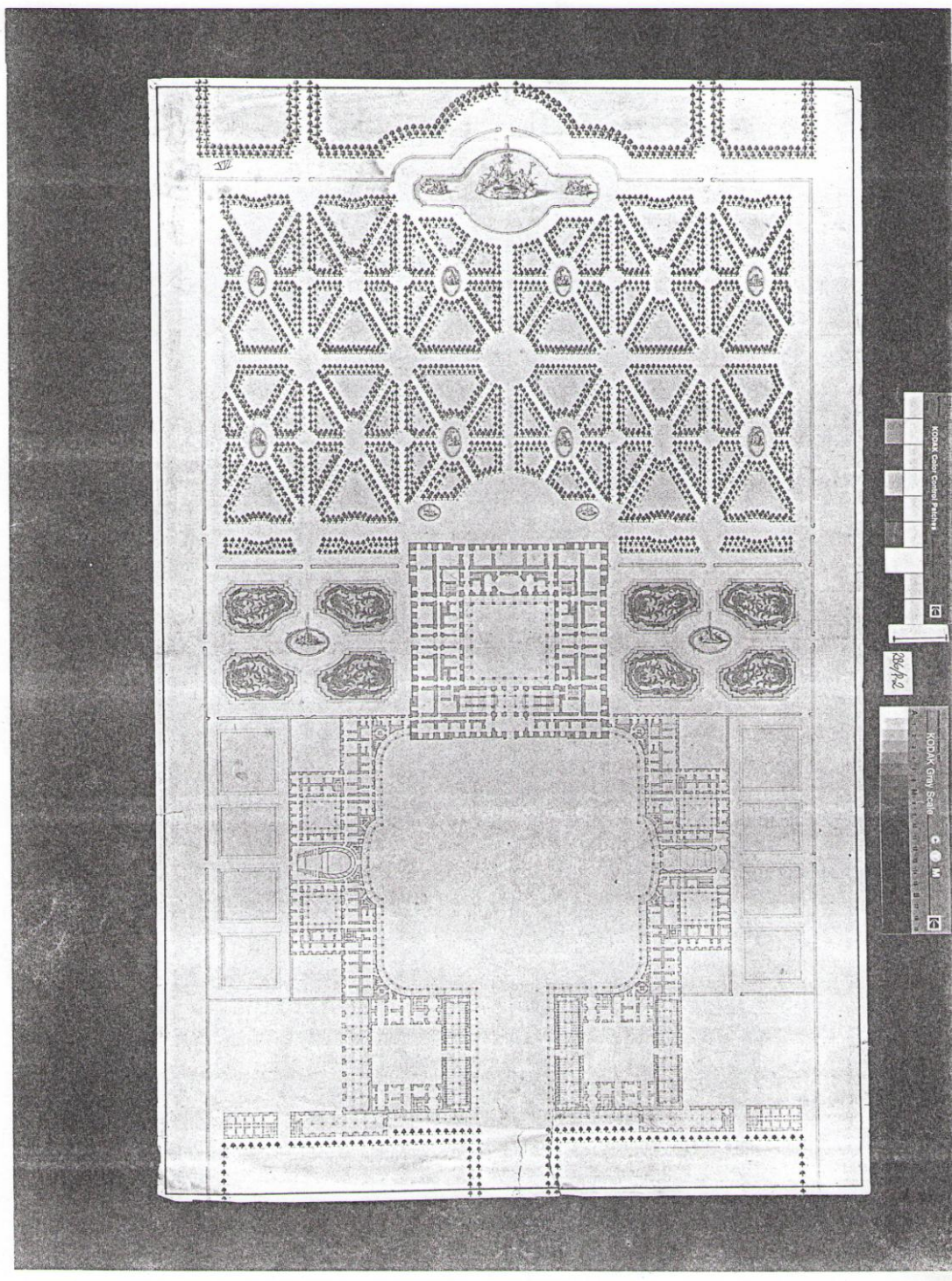
planta del piso inferior, de las edificaciones auxiliares y de los jardines

Lápiz negro, tintas roja y negra y aguadas de colores sobre papel verjurado.

97.2 x 61.2 cm.

“XVI”; en un círculo: “69”.

Relacionado con los dibujos RBG/P-29, P-31 hasta P-41, P-49 y O-107; AMAE, nn. 3 hasta 5.



(RBG/P-30)

RBG/P-31

Vigilio Rabaglio

Segovia, palacio de Riofrío, 1751-1752

alzado de la fachada principal y sección de la plaza de oficios y de las edificaciones auxiliares

Lápiz negro, tintas roja y negra y aguadas de colores sobre papel verjurado.

97.2 x 61.2 cm.

“XVI”; en un círculo: “6”.

Relacionado con los dibujos RBG/P-29, P-30, P-32 a P-41, P-49 y O-107; AMAE, nn. 3 hasta 5.



RBG/P-32

Vigilio Rabaglio

Segovia, palacio de Riofrío, 1751-1752

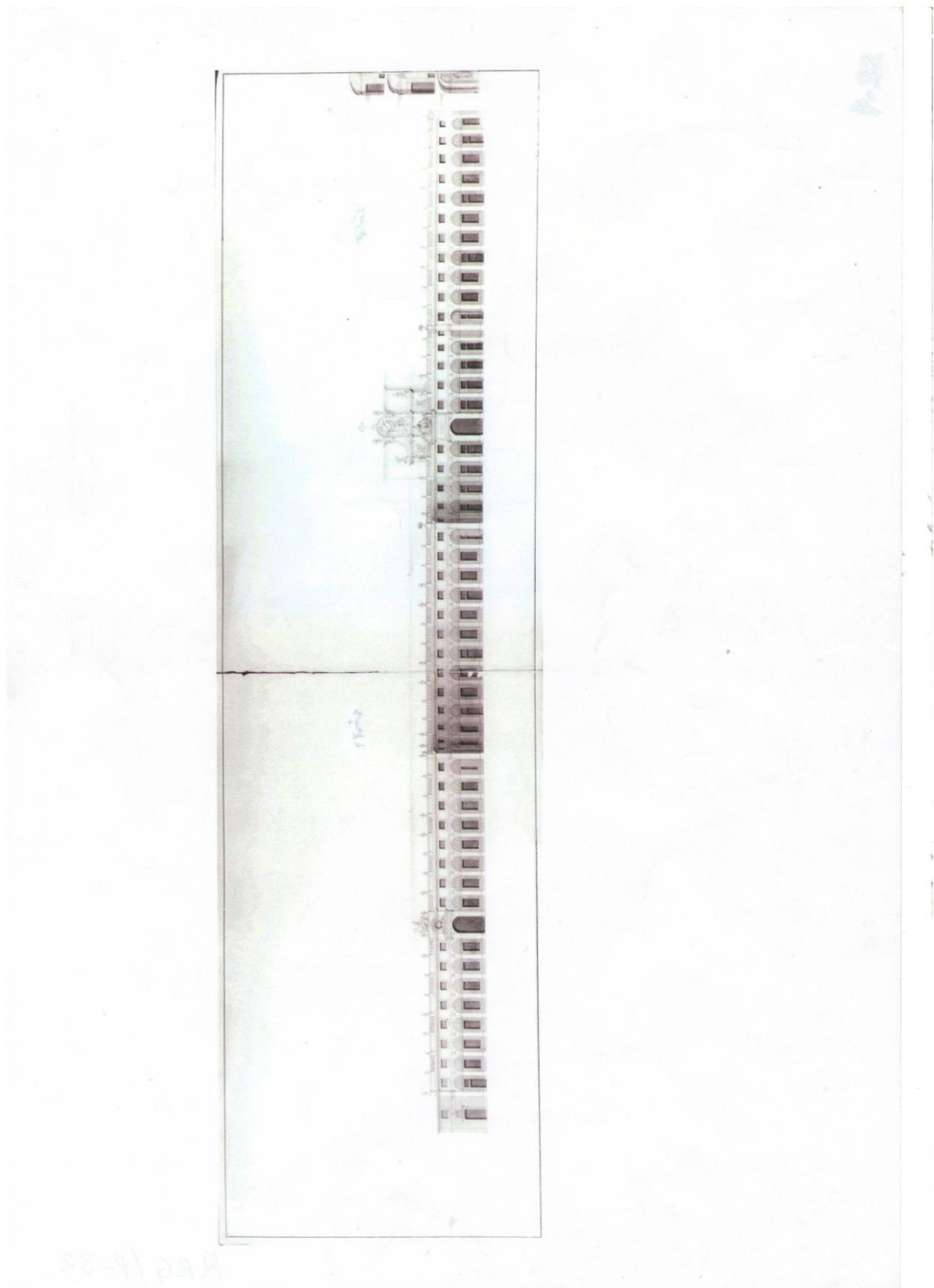
sección vertical de la plaza de oficios y alzado del ala oeste de las edificaciones auxiliares

Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado con filigrana.

34 x 121.1 cm.

En un círculo: "35".

Relacionado con los dibujos RBG/P-29 hasta P-31, P-33 a P-41, P-49 y O-107; AMAE, nn. 3 hasta 5.



(RBG/P-32)

RBG/P-33

Vigilio Rabaglio

Segovia, palacio de Riofrío, 1751-1752

planta del piso inferior y plano de los jardines

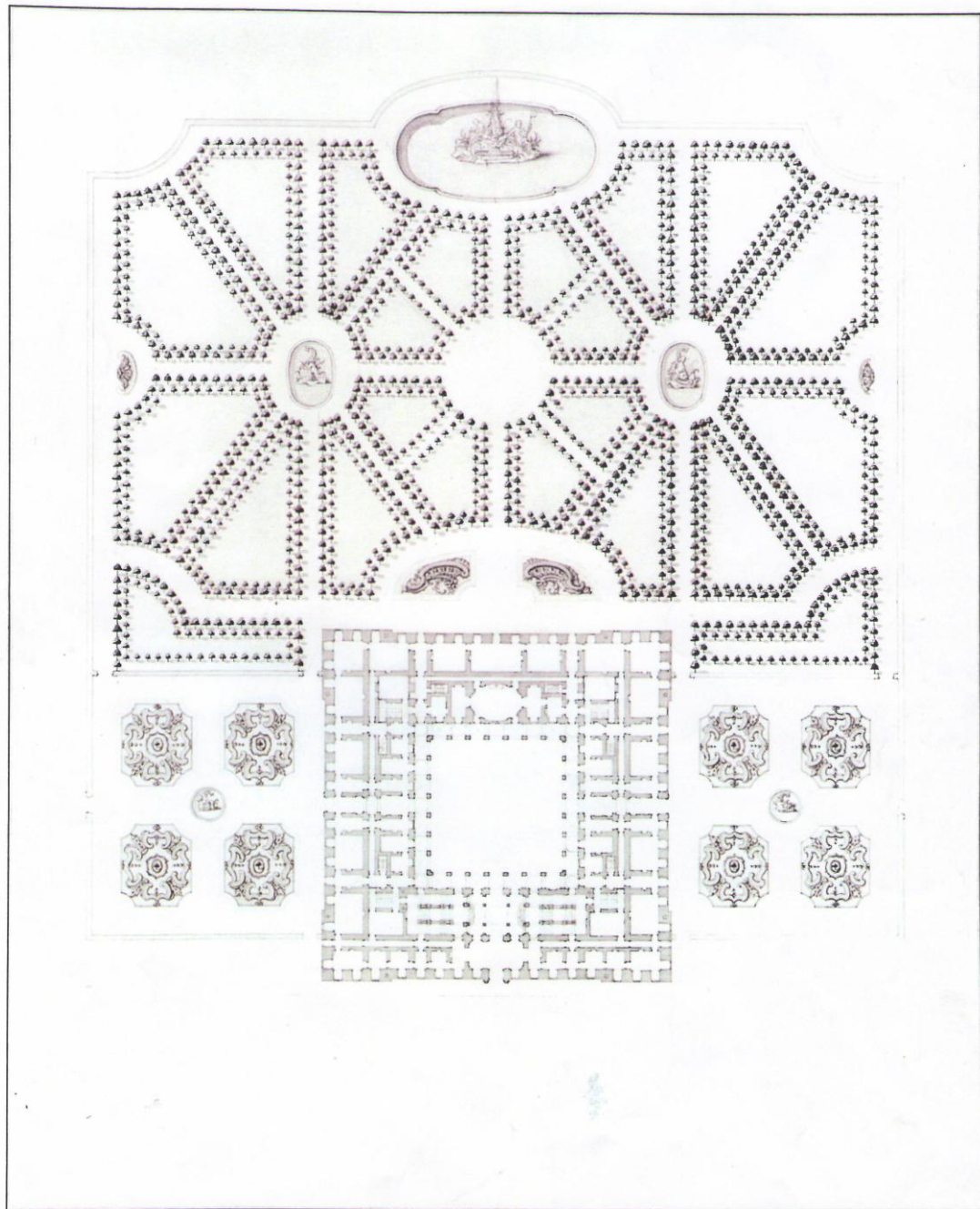
Lápiz negro, tinta roja y aguadas de colores sobre papel verjurado.

59.3 x 48.5 cm.

Escala gráfica.

En un círculo: "19".

Relacionado con los dibujos RBG/P-29 hasta P-32, P-34 hasta P-41, P-49 y O-107;
AMAE, nn. 3 hasta 5.



(RBG/P-33)

RBG/P-34

Vigilio Rabaglio

Segovia, palacio de Riofrío, 1751-1752

planta del piso inferior

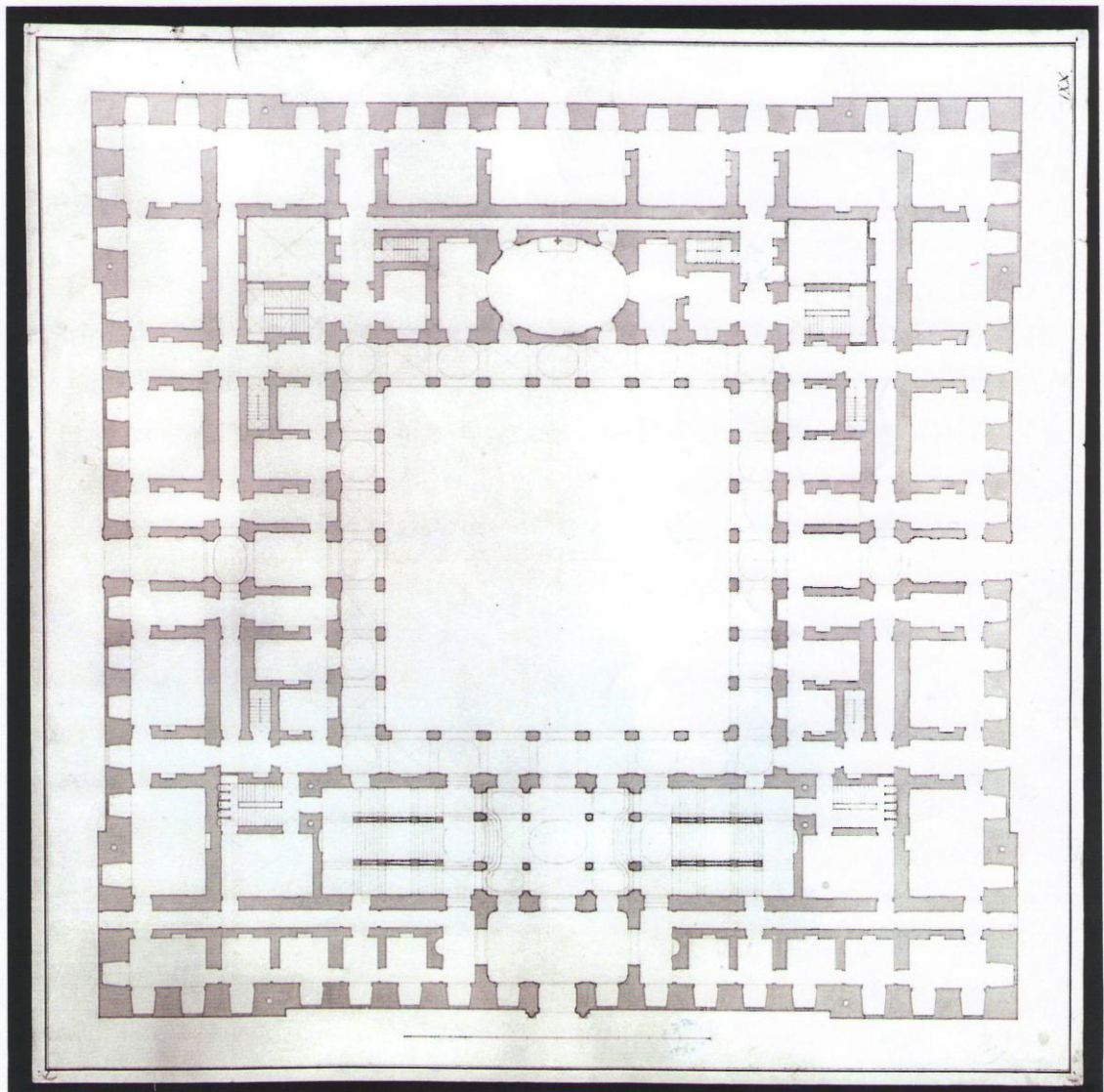
Lápiz negro, tinta roja y aguada rosa sobre papel verjurado.

59 x 59 cm.

Escala gráfica.

“XXI”; en un círculo: “11”.

Relacionado con los dibujos RBG/P-29 hasta P-33, P-35 hasta P-41, P-49 y O-107;
AMAE, nn. 3 hasta 5.



(RBG/P-34)

RBG/P-35

Vigilio Rabaglio

Segovia, palacio de Riofrío, 1751-1752

planta del piso principal

Lápiz negro, tinta roja y aguada rosa sobre papel verjurado con filigrana.

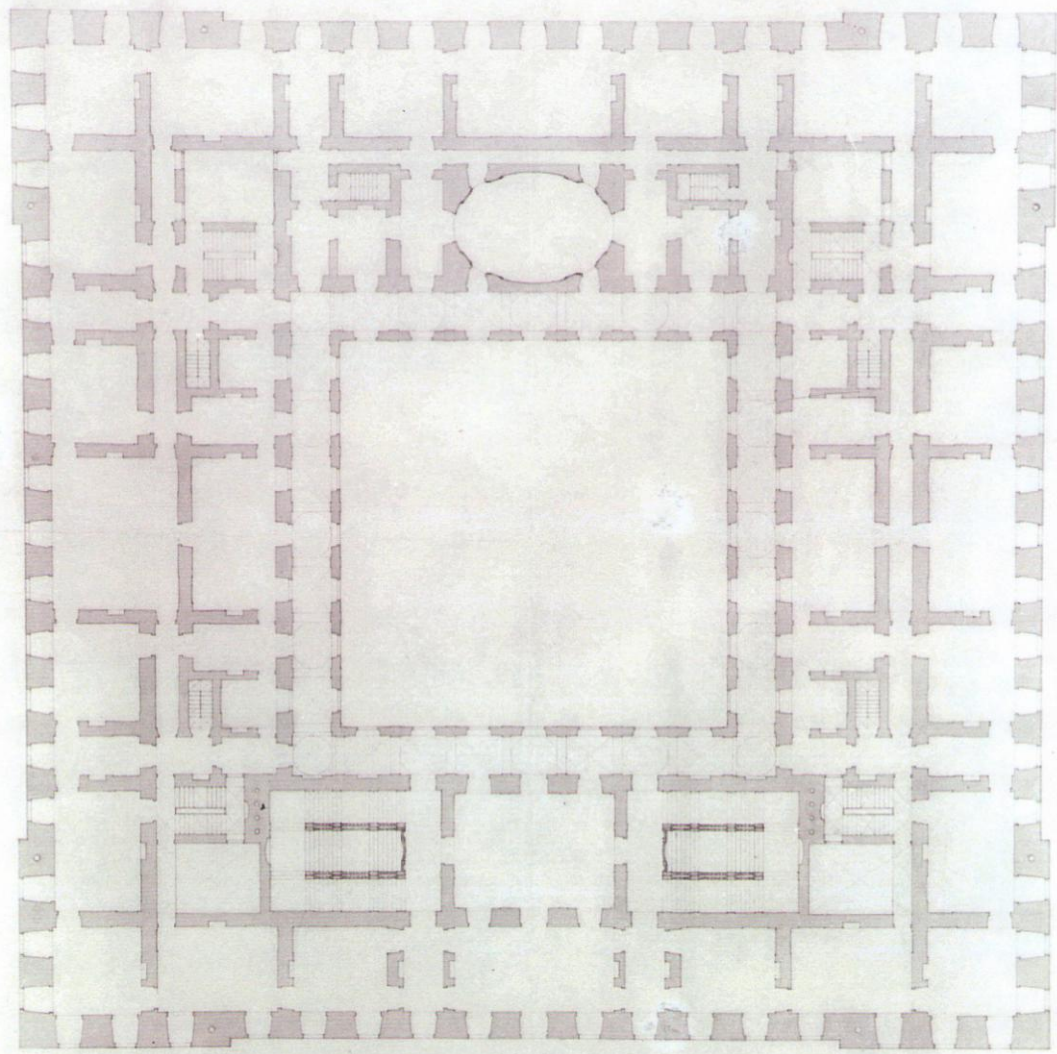
Escala gráfica.

59.2 x 59.2 cm.

“XX”; en un círculo: “55”.

Relacionado con los dibujos RBG/P-29 hasta P-34, P-36 hasta P-41, P-49 y O-107; AMAE, nn. 3 hasta 5.

El plano presenta el piso principal tal como fue construido, a excepción del salón central de la crujía oriental. Éste fue ampliado incluyendo el corredor de servicio situado tras él, al igual que lo fue el de la crujía occidental, cuyas dimensiones ya están modificadas en esta planta. Las dos piezas de paso a los lados del salón central de la fachada de mediodía fueron proyectadas también más tarde en las crujías este y oeste del edificio. Las escaleras principales, a diferencia de las representadas en el dibujo RBG/P-37, se componen de dos rampas simétricas de tres tramos cada una que desembocan en un salón cerrado.



28-9/289

P-35

(RBG/P-35)

RBG/P-36

Vigilio Rabaglio

Segovia, palacio de Riofrío, 1751-1752

planta del piso principal

Lápiz negro, tinta roja y aguada rosa sobre papel verjurado.

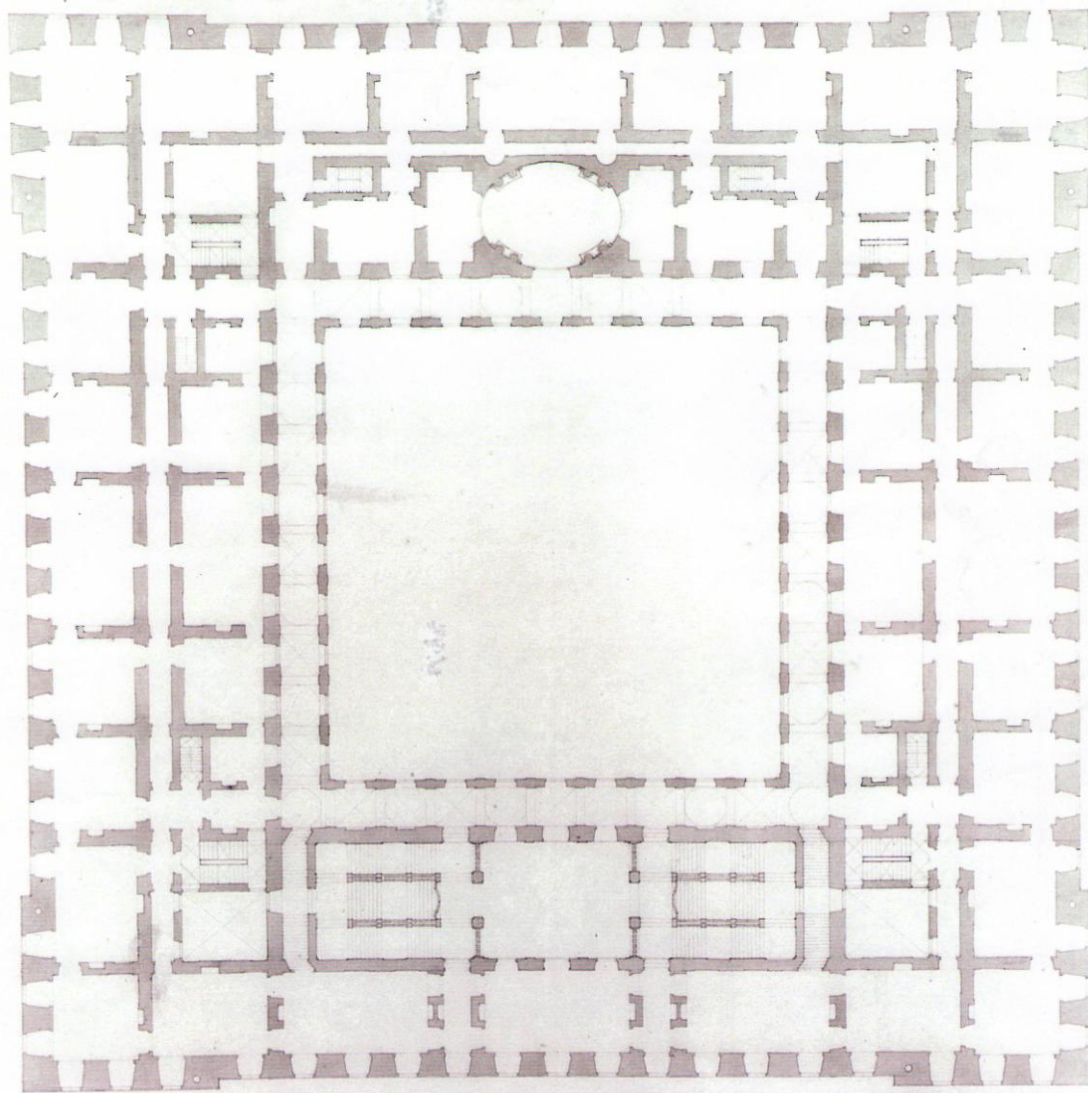
Escala gráfica.

65.2 x 65.1 cm.

“XXII”; en un círculo: “10”.

Relacionado con los dibujos RBG/P-29 hasta P-35, P-37 hasta P-41, P-49 y O-107; AMAE, nn. 3 hasta 5.

La planta, similar al plano RBG/P-35, refleja las escaleras principales tal como fueron construidas. Las crujías este y oeste, en cambio, fueron modificadas con estrechas piezas de paso. El salón central de la crujía oriental, a diferencia del de la occidental, se modificó incorporando el corredor trasero.



(RBG/P-36)

RBG/P-37

Vigilio Rabaglio

Segovia, palacio de Riofrío, 1751-1752

planta del piso principal

Lápiz negro, tinta negra y aguada rosa sobre papel verjurado con filigrana.

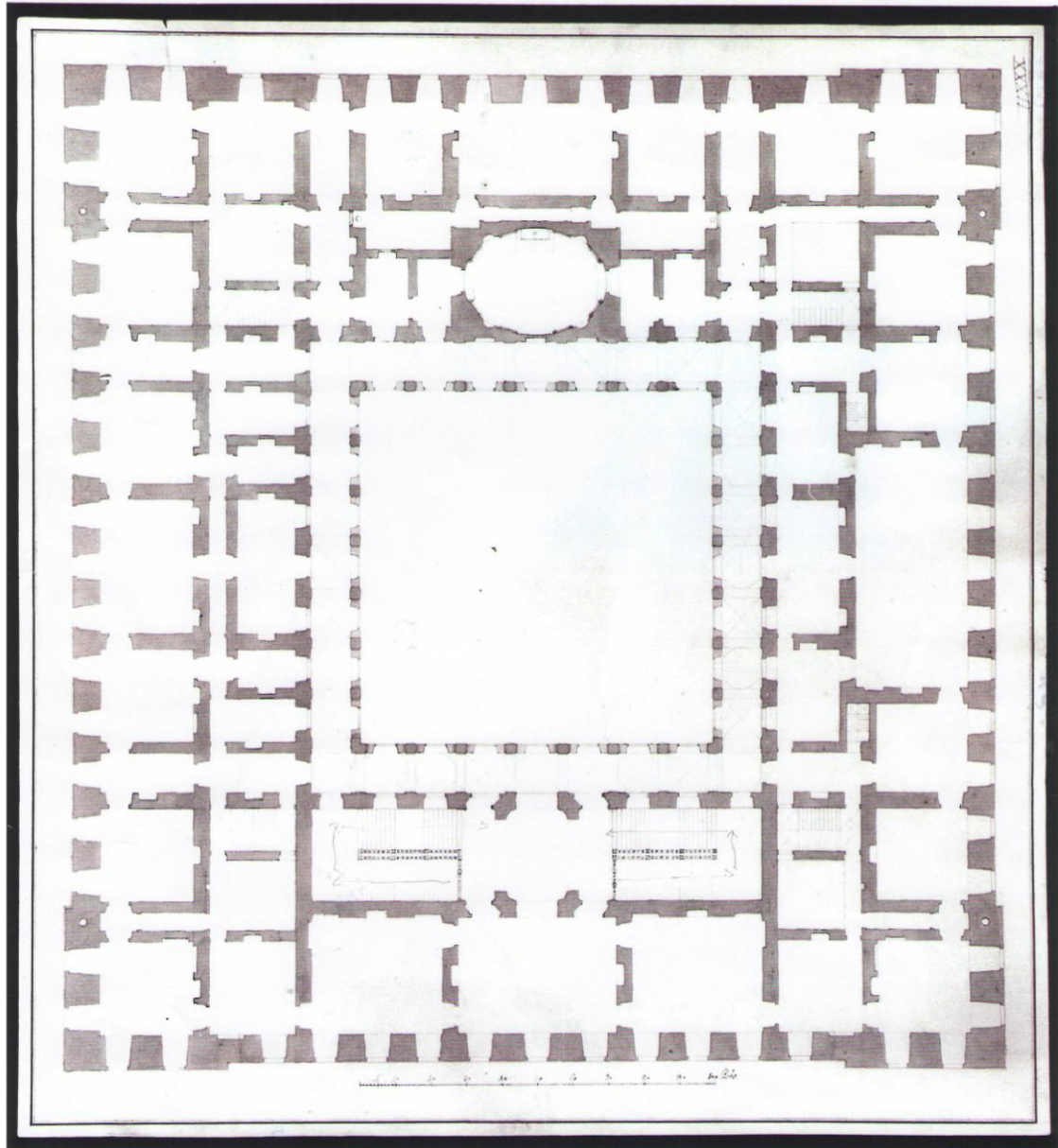
Escala gráfica y numérica de “100 pies”.

50 x 54.2 cm.

“XXXII”; en un círculo: “55”.

Relacionado con los dibujos RBG/P-29 hasta P-36, P-38 hasta P-41, P-49 y O-107; AMAE, nn. 3 hasta 5.

El plano, uno de los primeros proyectados del edificio, no fue realizado. El edificio actual no incluye el vestíbulo abierto y situado entre las dos rampas de la escalera principal trazado en este dibujo.



Feb 1/2009

(RBG/P-37)

RBG/P-38

Vigilio Rabaglio

Segovia, palacio de Riofrío, 1751-1752

planta del piso inferior del ángulo noroccidental

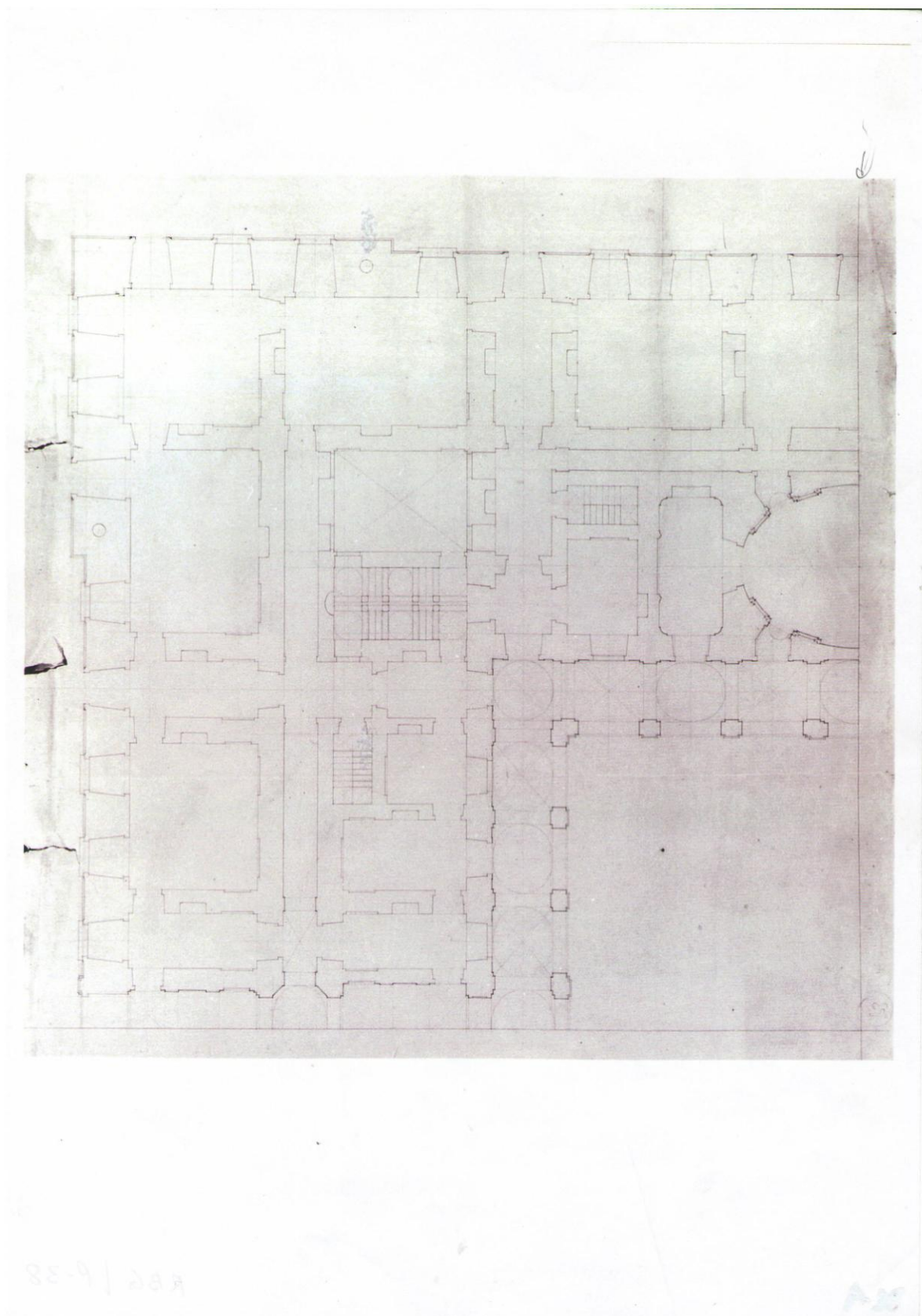
Lápiz y tinta negros sobre papel verjurado con filigrana.

65.5 x 62 cm.

En un círculo: "53".

Relacionado con los dibujos RBG/P-29 hasta P-37, P-39 hasta P-41, P-49 y O-107; AMAE, nn. 3 hasta 5.

Esta planta, junto a la RBG/P-39, forma parte de un plano a gran escala utilizado durante la construcción de los cimientos y de la planta baja del edificio. Las líneas trazadas en el dibujo corresponden a las de la sección vertical RBG/P-49, referida al piso inferior y al entresuelo del mismo ángulo del palacio.



(RBG/P-38)

RBG/P-39

Vigilio Rabaglio

Segovia, palacio de Riofrío, 1751-1752

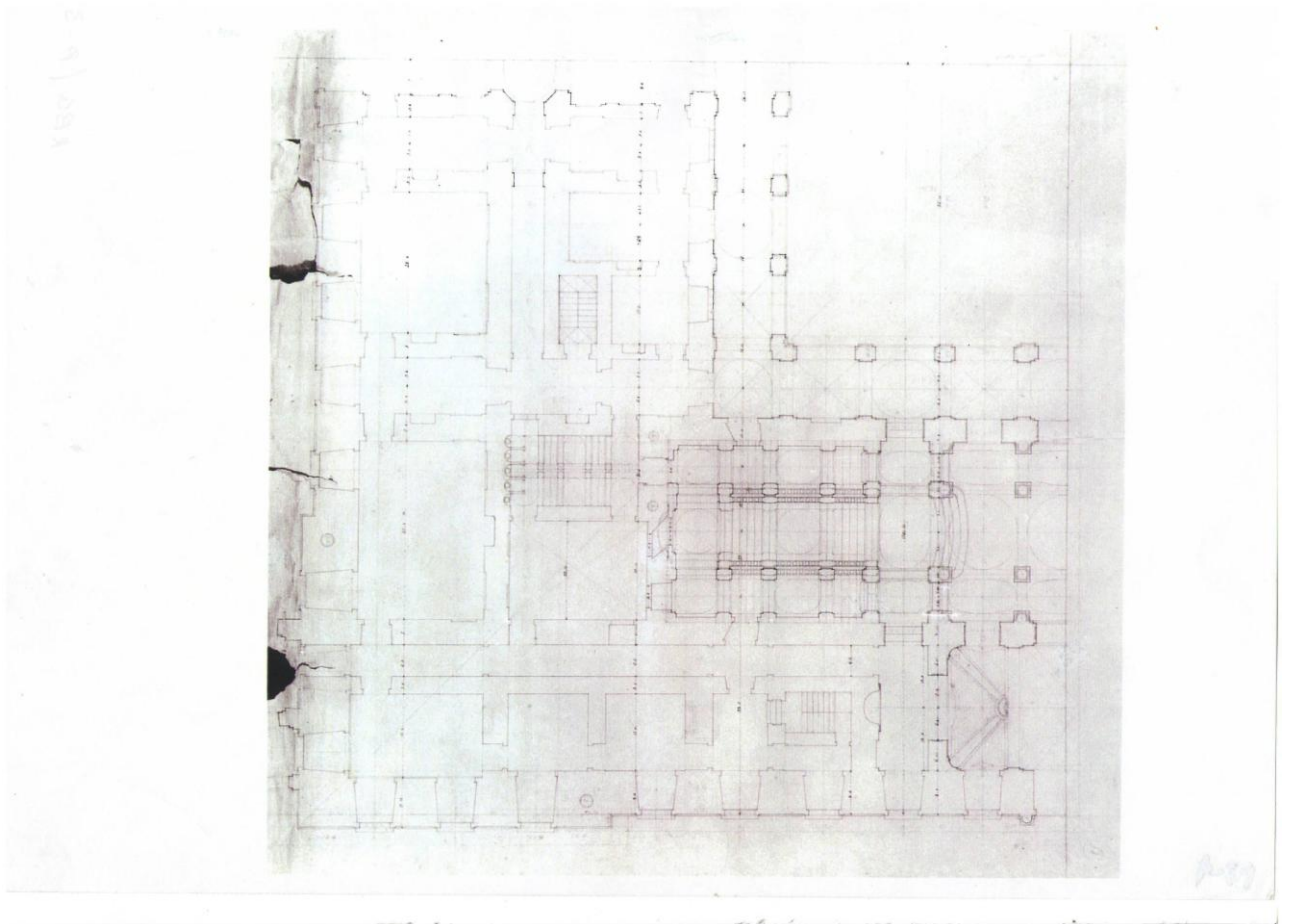
planta del piso inferior del ángulo suroeste

Lápiz y tinta negros sobre papel verjurado con filigrana.

64.5 x 64 cm.

“Planta del cuarto baxo”; anotaciones de cotas y de cuentas; en un círculo: “51”.

Relacionado con los dibujos RBG/P-29 hasta P-38, P-40, P-41, P-49 y O-107; AMAE, nn. 3 hasta 5.



(RBG/P-39)

RBG/P-40

Vigilio Rabaglio

Segovia, palacio de Riofrío, 1751-1752

alzado de la fachada principal

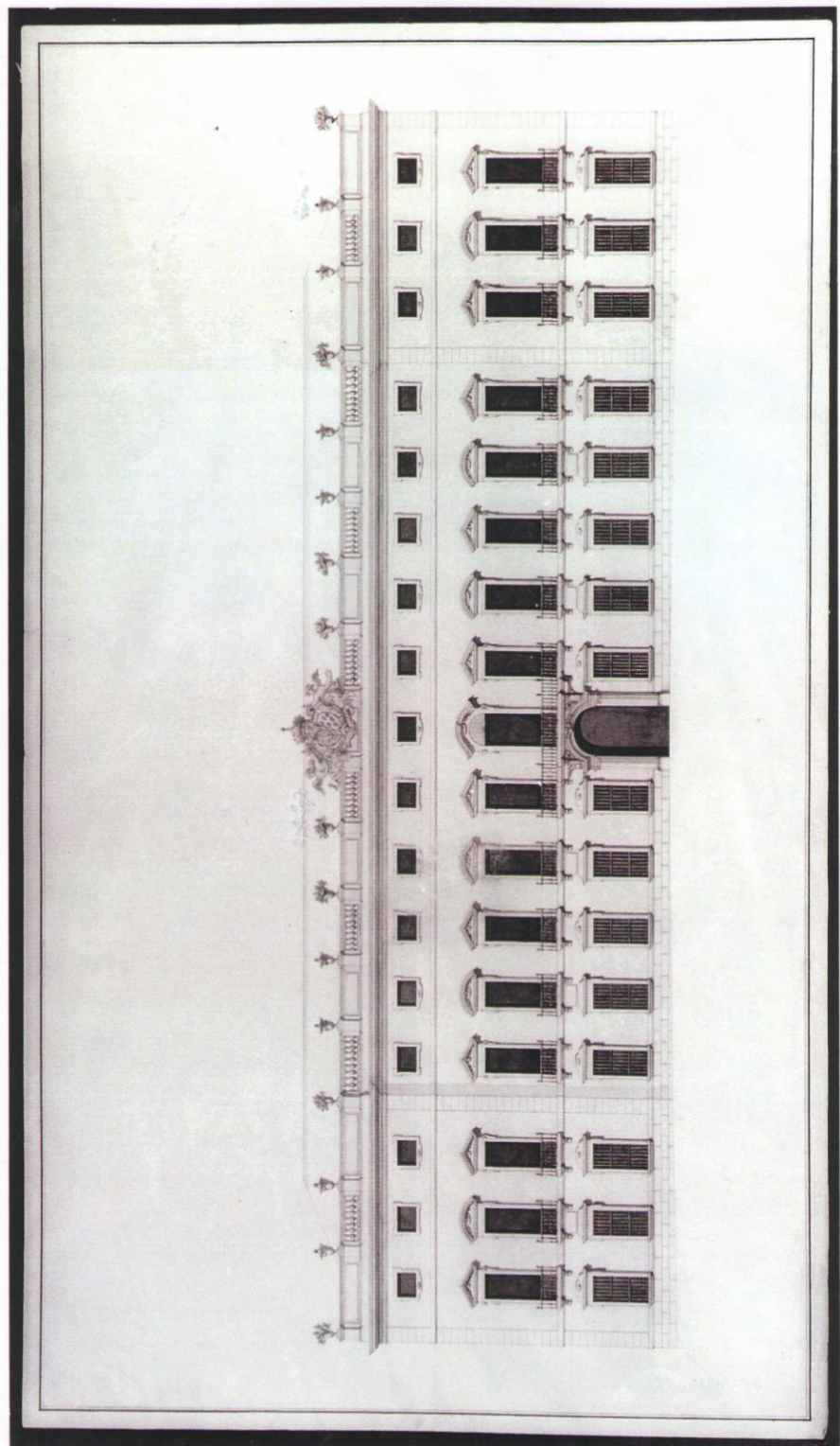
Lápiz negro, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado con filigrana.

34 x 59 cm.

En un círculo: "23".

Relacionado con los dibujos RBG/P-29 hasta P-39, P-41, P-49 y O-107; AMAE, nn. 3 hasta 5.

La fachada corresponde a la actual exceptuando la decoración de la portada principal, las molduras del segundo piso y las ventanas de la última planta. Los balcones ante las ventanas del piso principal no habían sido previstos en el proyecto inicial.



(RBG/P-40)

RBG/P-41

Vigilio Rabaglio

Segovia, palacio de Riofrío, 1751-1752

corte interior de la mitad occidental del palacio

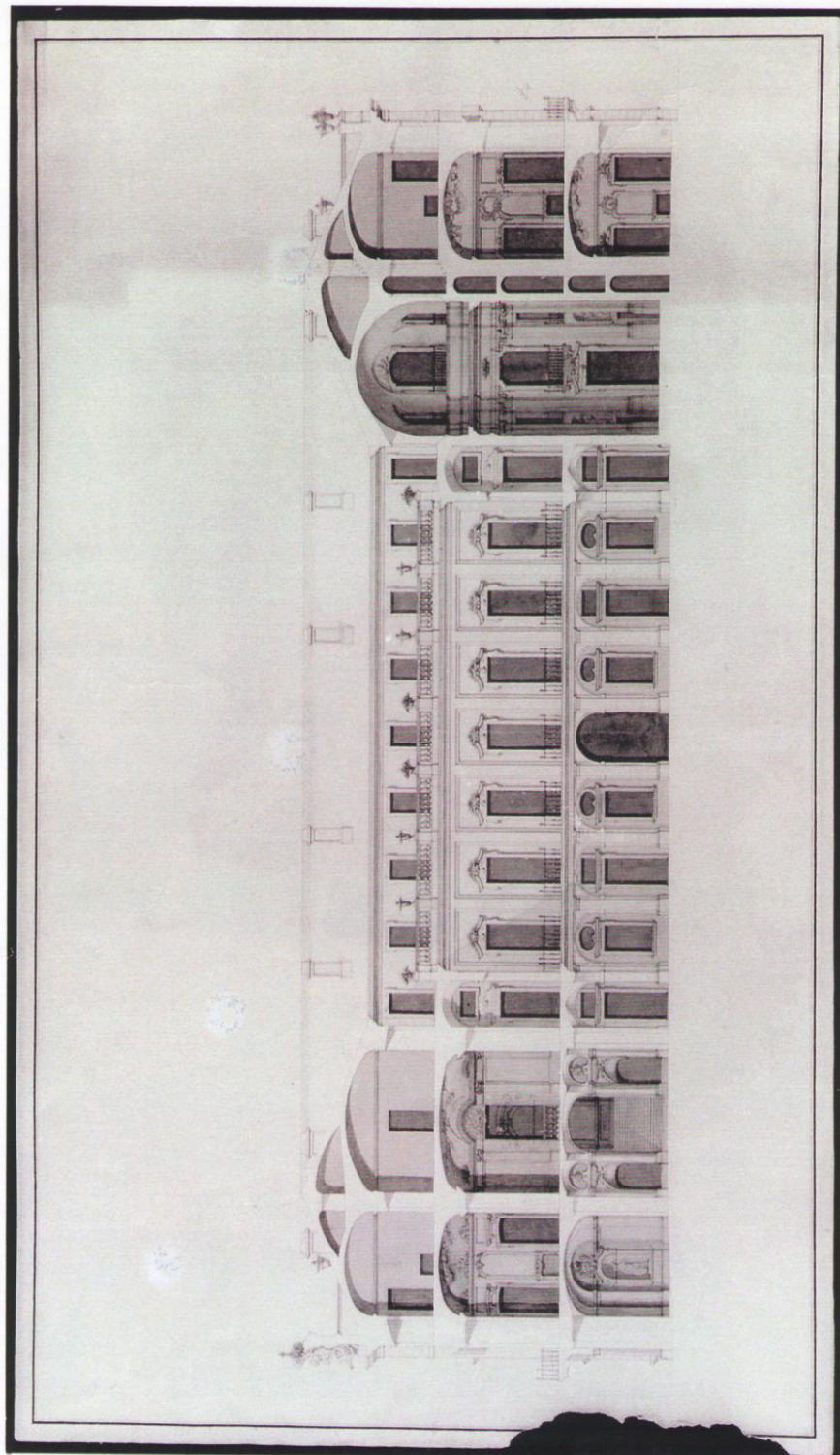
Lápiz negro, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado.

33.9 x 59.2 cm.

En un círculo: "34".

Relacionado con los dibujos RBG/P-29 hasta P-40, P-49 y O-107; AMAE, nn. 3 hasta 5.

Las escaleras principales y los salones centrales del segundo piso de la crujía meridional representados en el plano corresponden a los actuales. Las fachadas del patio, por el contrario, fueron modificadas con un pórtico en el piso inferior y fajas verticales lisas entre las ventanas de la planta principal. El plano es similar al RBG/P-35.



(RBG/P-41)

RBG/P-49

Vigilio Rabaglio

Segovia, palacio de Riofrío, 1751-1752

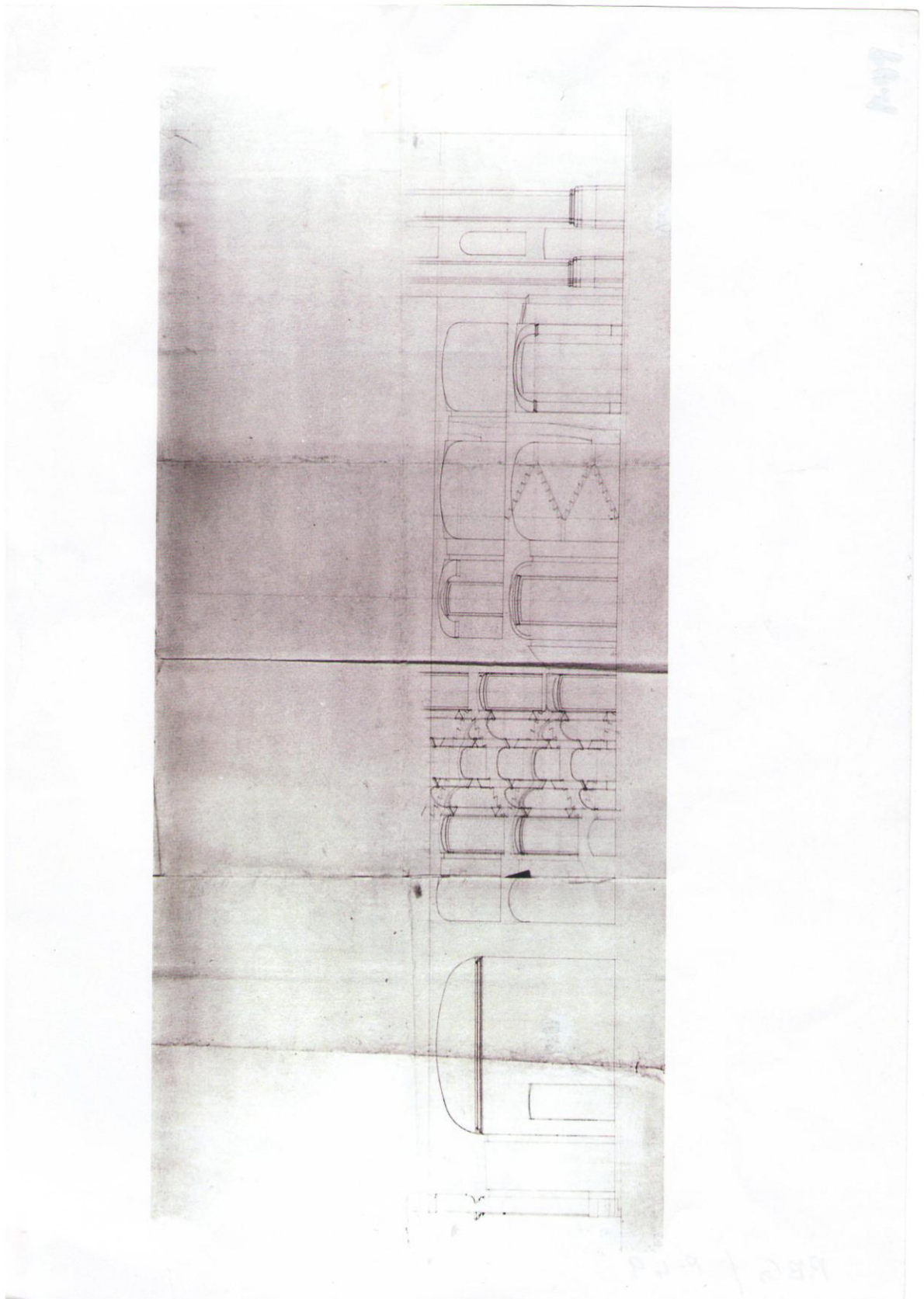
sección vertical del piso inferior y del entresuelo del ángulo noroccidental

Lápiz y tinta negros sobre papel verjurado con filigrana.

54 x 123 cm.

En un círculo: "57".

Relacionado con los dibujos RBG/P-29 hasta P-41 y O-107; AMAE, nn. 3 hasta 5.



(RBG/P-49)

RBG/O-107

Vigilio Rabaglio

Segovia, palacio de Riofrío, 1751-1752

proyecto para el adorno de estuco de las bóvedas de la escalera principal

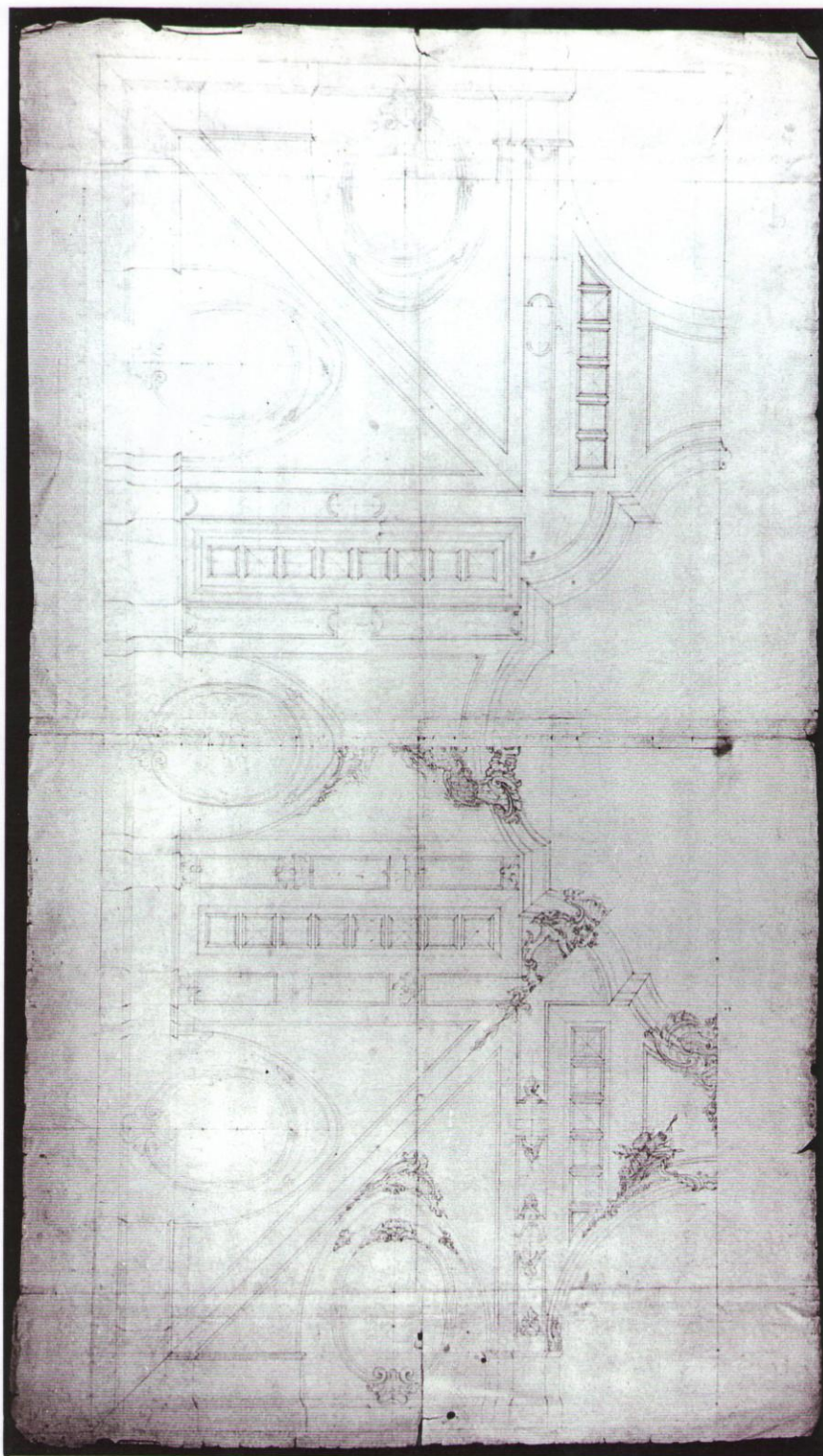
Lápiz negro sobre papel verjurado con filigrana.

Escala gráfica y numérica.

58.5 x 103.3 cm.

En un círculo: "40".

Relacionado con los dibujos RBG/P-29 hasta P-41 y P-49; AMAE, nn. 3 hasta 5.



(RBG/O-107)

AMAE, n. 3

Vigilio Rabaglio

Segovia, palacio de Riofrío, 1751-1752

planta parcial del piso inferior del palacio

Lápiz, tinta roja y aguada rosa sobre papel verjurado.

60 x 53 cm.

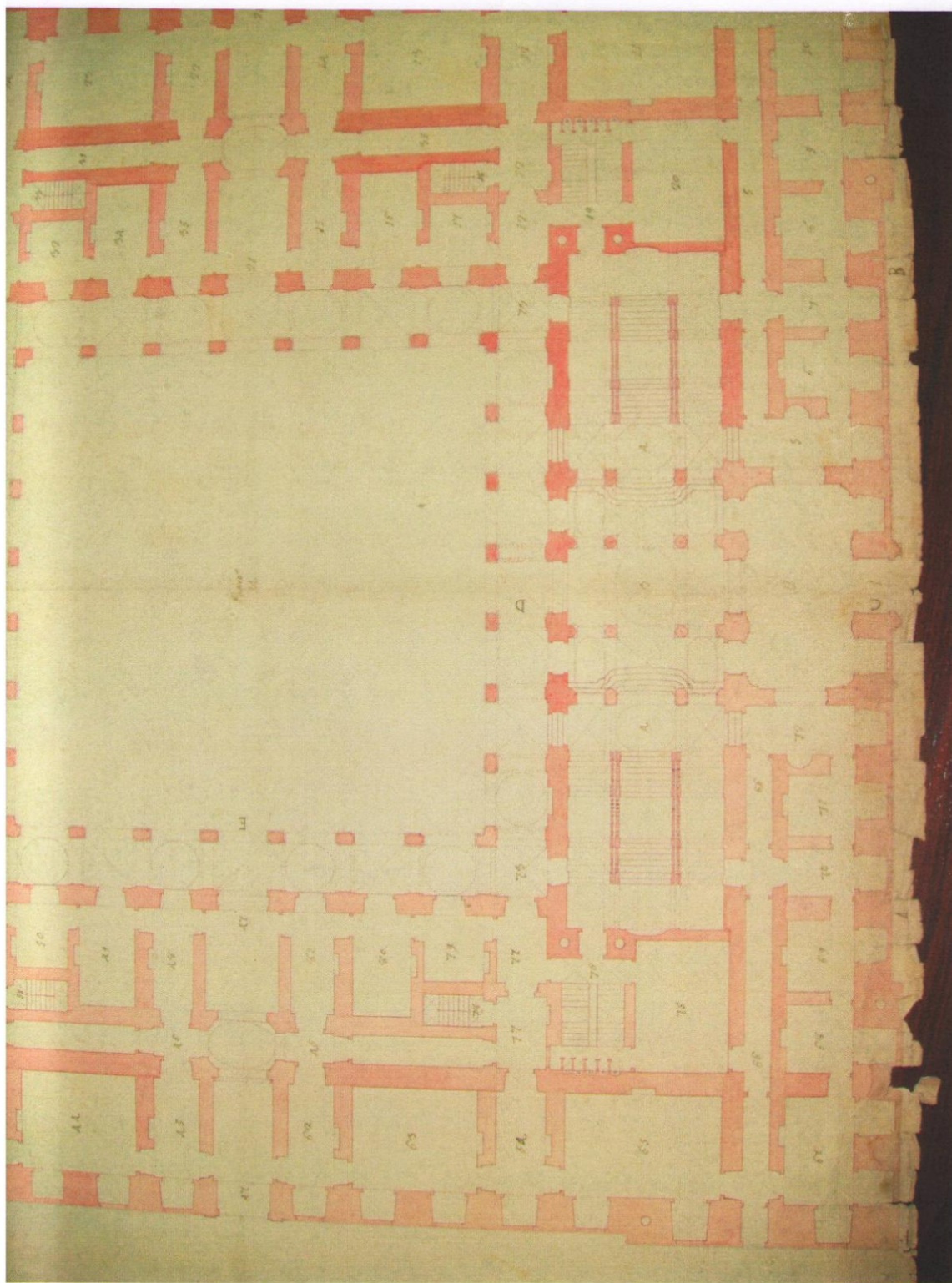
Escala gráfica y numérica de 100 “Pies castellanos”.

“Plan del quarto baxo”; sobre el plano: “Patio”; números del 1 al 82 y letras de la A a la F que señalan las distintas partes del edificio empezando por la entrada principal.

Relacionado con los dibujos RBG/P-29 hasta P-41, P-49 y O-107; AMAE, nn. 4 y 5.

Esta planta es análoga a la RBG/P-34 a excepción de algunos detalles, como el altar de la capilla y el trazado de las bóvedas⁹⁵⁶.

⁹⁵⁶ Cfr. J. L. SANCHO GASPAR, “El Palacio Real Nuevo, su decoración interior y su reflejo en Riofrío”, op. cit., p. 103.



(AMAE, n. 3, detalle)

AMAE, n. 4

Vigilio Rabaglio

Segovia, palacio de Riofrío, 1751-1752

planta parcial del piso principal

Lápiz, tinta roja y aguada rosa sobre papel verjurado.

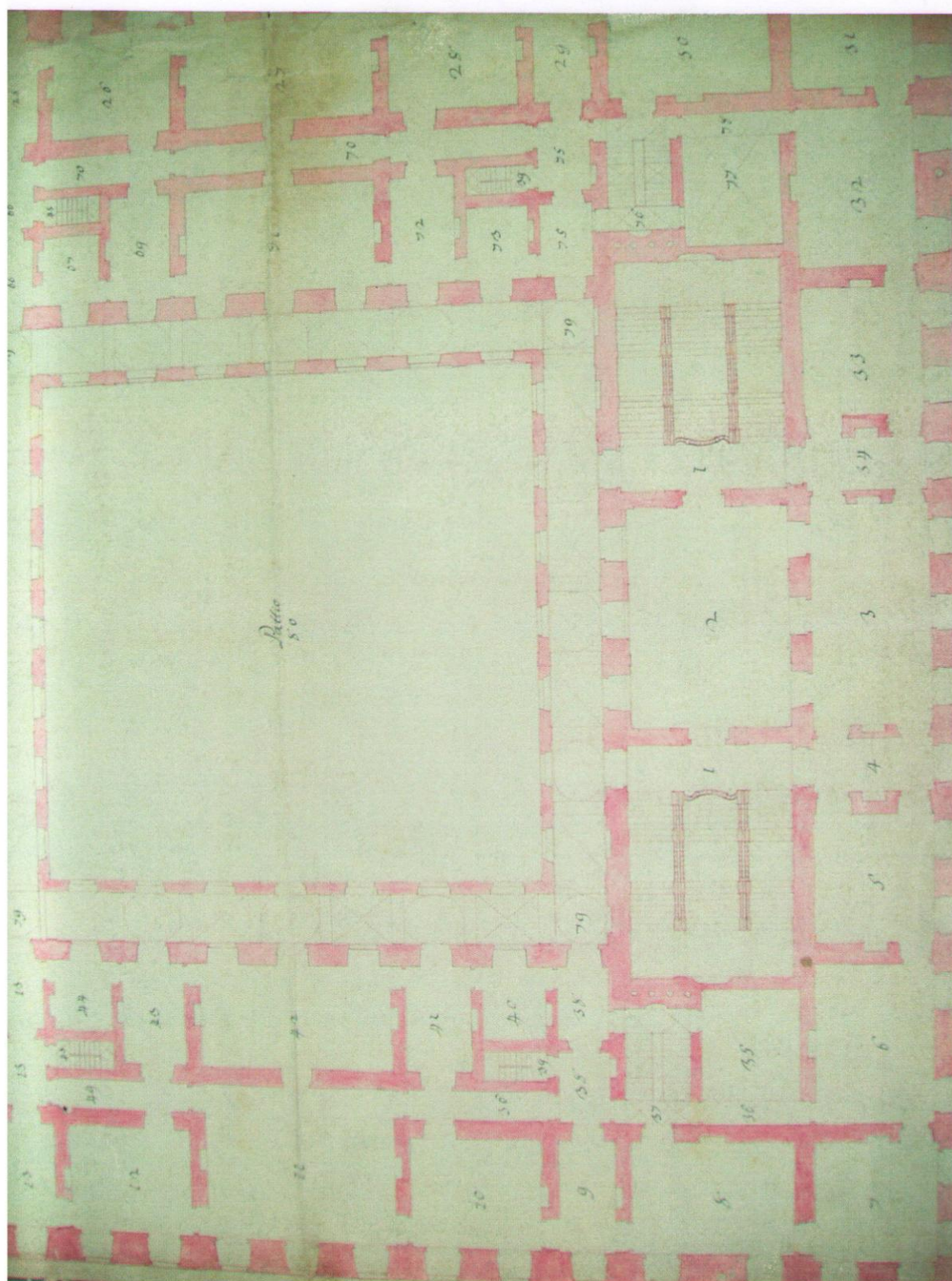
61.8 x 53 cm.

Escala gráfica y numérica de 110 “pies castellanos”.

“Plan del quarto principal”; sobre el plano: “Patio” y números del 1 al 80.

Relacionado con los dibujos RBG/P-29 hasta P-41, P-49 y O-107; AMAE, nn. 3 y 5.

La planta es análoga a la RBG/P-35.



(AMAE, n. 4, detalle)

AMAE, n. 5

Vigilio Rabaglio

Segovia, palacio de Riofrío, 1751-1752

planta parcial del piso inferior de las construcciones auxiliares

Lápiz, tintas negra y roja y aguada rosa sobre papel verjurado.

68.5 x 48.3 cm.

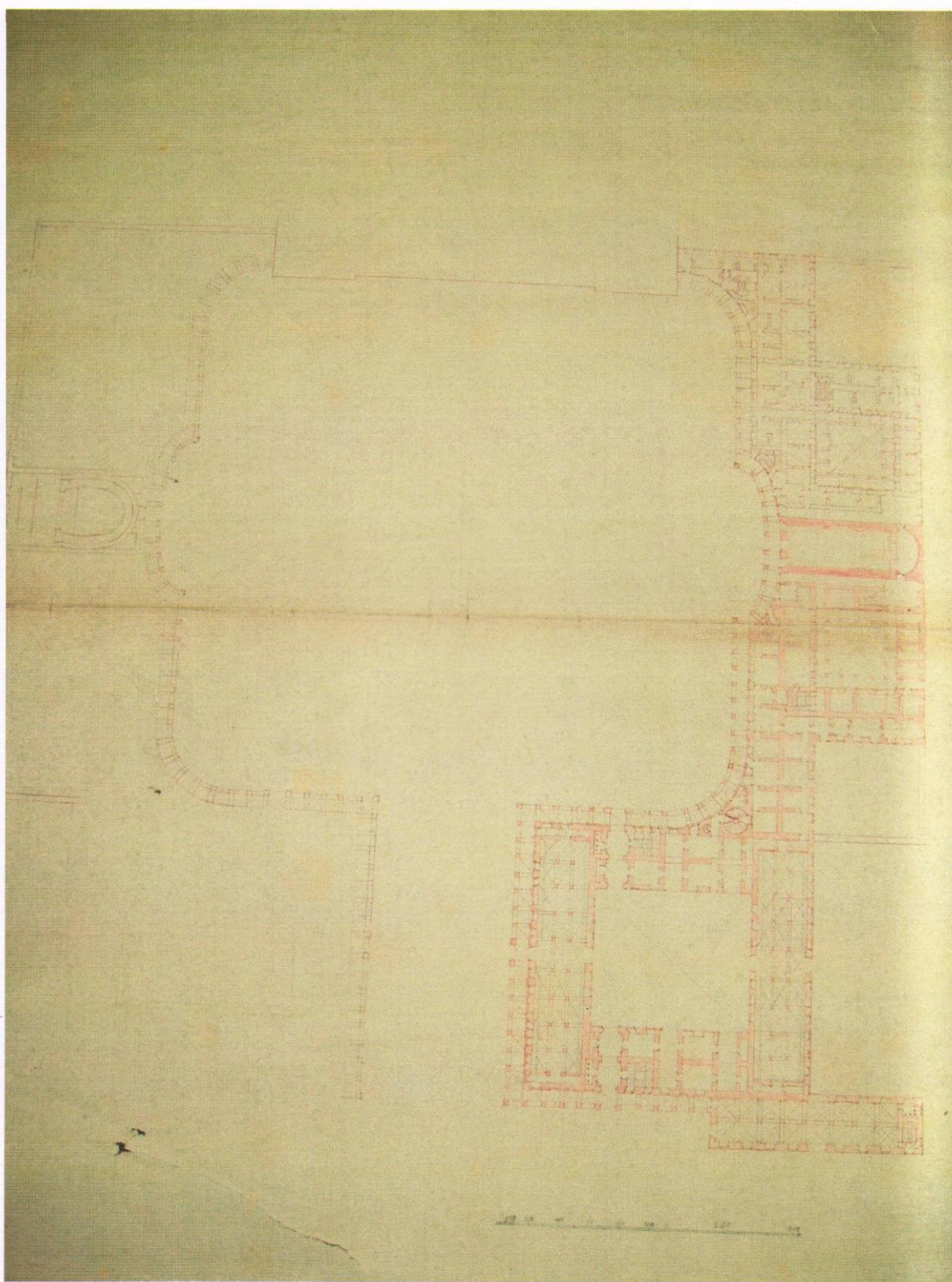
Escala gráfica y numérica de “200” pies castellanos.

Relacionado con los dibujos RBG/P-29 a P-41, P-49 y O-107; AMAE, nn. 3 y 4.

El ala oeste de los edificios auxiliares, a diferencia de su opuesta, no presenta su distribución interna, a excepción de la planta del teatro proyectada en el eje central. Este plano, publicado en el año 2000⁹⁵⁷, está relacionado con la planta RBG/P-30, de la que únicamente se diferencia en las caballerizas. La construcción del ala oriental de los edificios auxiliares se inició antes de 1762 y una parte del convento proyectado fue concluida antes de que las obras en el sitio de Riofrío fueran abandonadas a la muerte de Isabel de Farnesio, en 1765. El ala oeste y los cuarteles proyectados en el plano nunca llegaron a edificarse, si bien el terreno donde habían sido previstos fue acondicionado⁹⁵⁸.

⁹⁵⁷ Cfr. *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso*, op. cit., p. 315, ficha a cargo de D. Rodríguez Ruiz.

⁹⁵⁸ M. T. RUIZ ALCÓN, *El palacio de Riofrío: su historia y construcción*, op. cit., pp. 65 y siguientes.



(AMAE, n. 5, detalle)

13.- El Real Sitio de Aranjuez

ASB, FR, n. 45

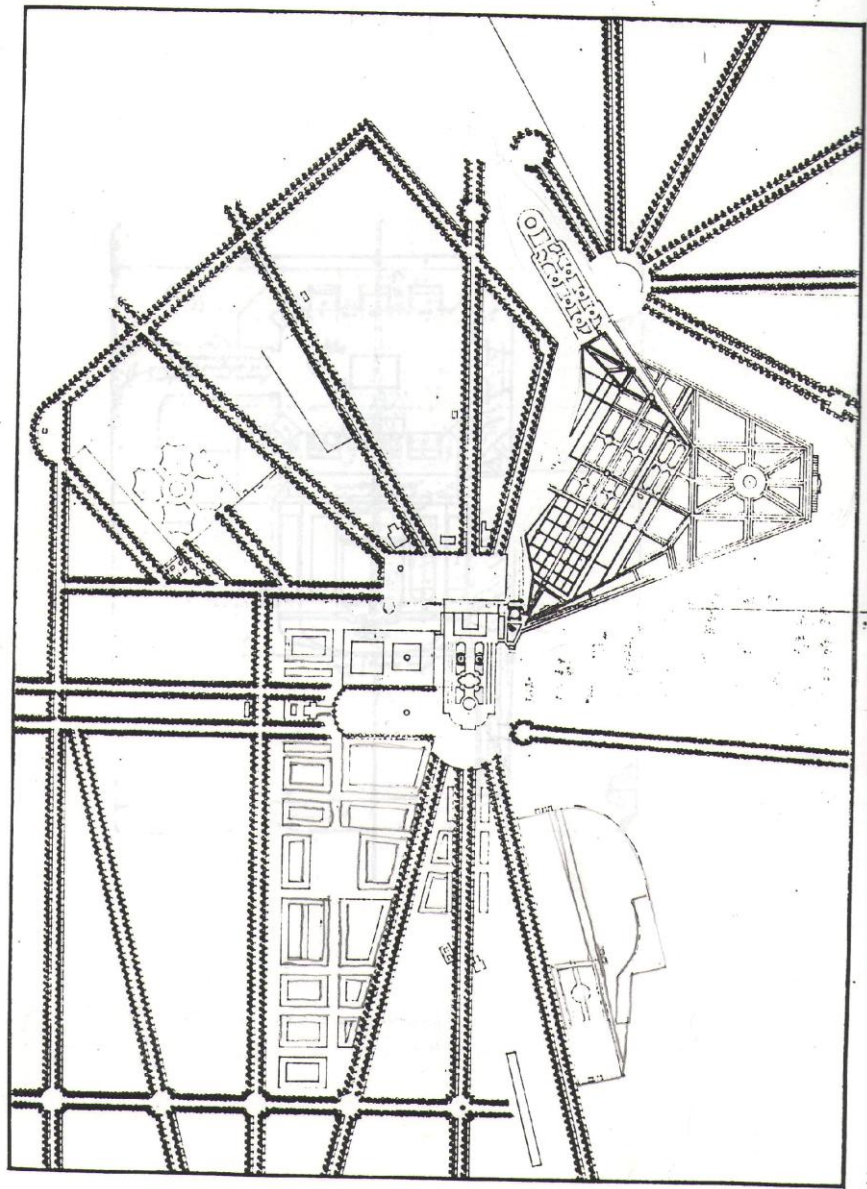
Santiago Bonavia

Aranjuez, proyecto de planificación territorial del Real Sitio, 1750
planimetría

Lápiz y tinta negra sobre papel verjurado con filigrana.

54 x 75.8 cm.

Relacionado con el plano AGP, n. 1082.



(ASB, FR, n. 45)

14.- La catedral de los santos María y Julián de Cuenca: los estucos de la capilla mayor

RBG/B-31

Pietro Rabaglio y Giovan Battista Cremona

Cuenca, catedral de los santos María y Julián, proyecto para la decoración de estuco de la capilla mayor con la presentación al templo de la Virgen y san Marcos evangelista, marzo 1759-febrero 1760

Lápiz negro, pluma y tinta sepia sobre papel verjurado con filigrana.

55.2 x 40.8 cm.

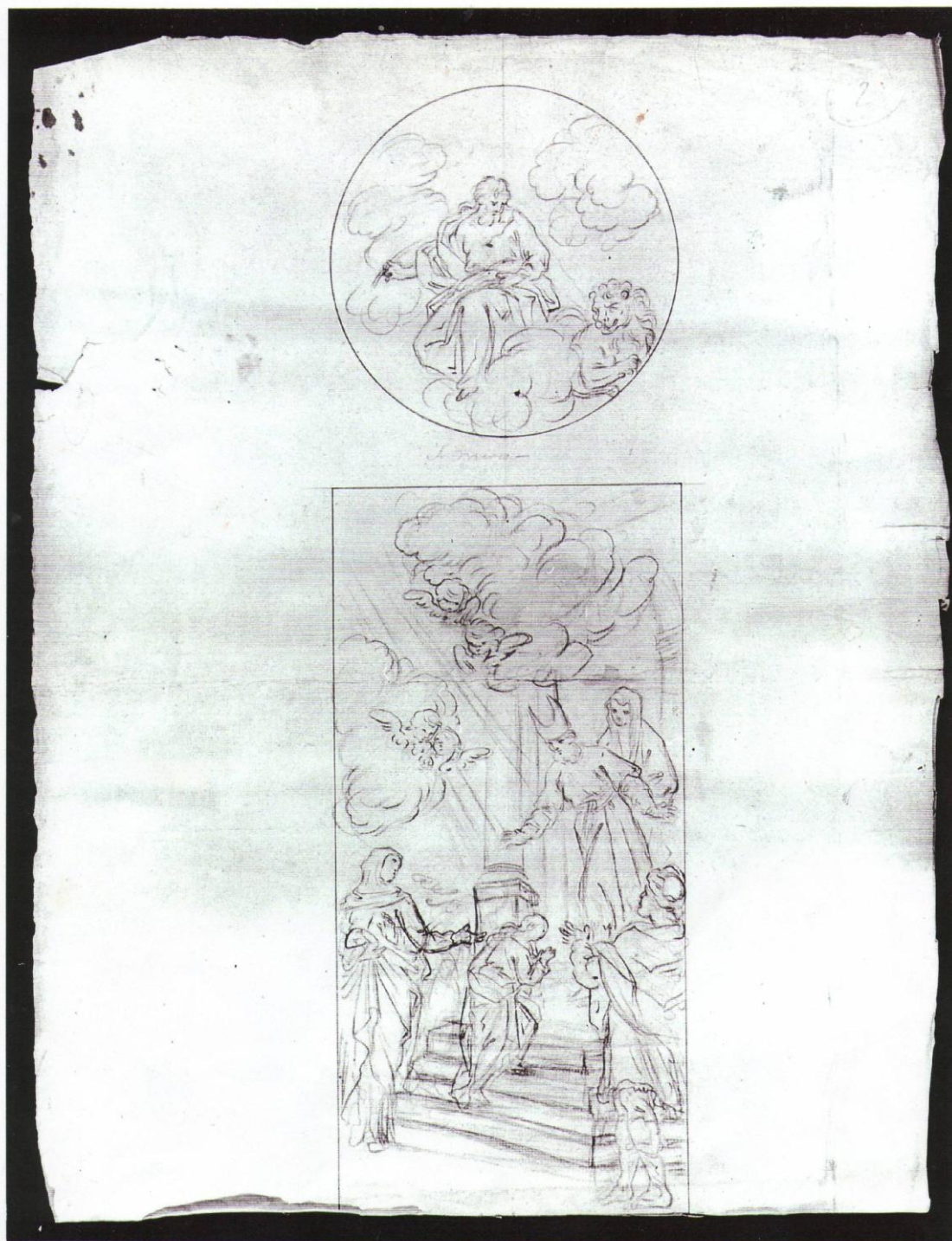
“S. Marco-// 2B”; en un círculo, en la esquina superior derecha: “2”; al dorso, dos superficies sombreadas coincidentes con las imágenes del anverso indican que el dibujo fue calcado.

Relacionado con los dibujos RBG/B-32 hasta B-37 y B-43 hasta B-49; ASB, FR, nn. 85 y 86, FAM, nn. 5.1. hasta 5.3.

La escena de la presentación al templo está relacionada con las dibujadas en las piezas FAM, n. 5.2 y RBG/B-47; la imagen remite al pasaje narrado en el Protoevangelio de Santiago (VII, 1-3)⁹⁵⁹. El san Marcos está representado en el tondo superior con el león, su emblema, remite a los primeros pasajes del capítulo CLVI de *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine⁹⁶⁰.

⁹⁵⁹ A. DE SANTOS OTERO (ed.), *Los evangelios apócrifos*, edición crítica y bilingüe, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1993, pp. 142-143.

⁹⁶⁰ S. DE LA VORÁGINE, *La leyenda dorada*, traducción y notas de Fray J. M. Matías, voll. I-II, Madrid 2006, vol. 2, pp. 669.



(RBG/B-31)

RBG/B-32

Pietro Rabaglio y Giovan Battista Cremona

Cuenca, catedral de los santos María y Julián, proyecto para la decoración de estuco de la capilla mayor con la anunciación y san Lucas evangelista, marzo 1759-febrero 1760

Lápiz negro, pluma y tinta sepia sobre papel verjurado con filigrana.

58.4 x 44 cm.

“San Lucas-// trin// Anunciada”; en un círculo: “2A”.

Al dorso, dos superficies sombreadas coincidentes con las imágenes del anverso indican que el dibujo fue calcado.

Relacionado con los dibujos RBG/B-31, B-33 hasta B-37 y B-43 hasta B-49; ASB, FR, nn. 85 y 86; FAM, nn. 5.1. hasta 5.3.

La escena de la anunciación, en el rectángulo inferior, está relacionada con la del dibujo FAM, n. 5.3. La imagen representa el pasaje narrado al comienzo del evangelio de Lucas (Lc 1, 26-38) y contiene elementos descriptivos que remiten a los evangelios apócrifos de la Natividad; el cesto con los husos y el tejido situado en la esquina inferior derecha, por ejemplo, alude a los episodios de la anunciación en los que la Virgen está hilando⁹⁶¹. Los lirios de pureza, sostenidos por el ángel Gabriel y alusivos a la virginidad de María, así como la columna (fortaleza), son dos de los símbolos marianos utilizados con mayor frecuencia en la iconografía religiosa. El evangelista Lucas está representado con algunos de sus atributos: como pintor, mirando al cielo en contemplación del Señor y con el buey; los dos últimos remiten a uno de los pasajes narrados en *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine⁹⁶².

⁹⁶¹ Véase como ejemplo uno de los episodios del capítulo XI del Protoevangelio de Santiago (cfr. A. DE SANTOS OTERO (ed.), op. cit., p. 149).

⁹⁶² Op. cit., vol. II, pp. 668-676, en particular pp. 669-670.



(RBG/B-32)

RBG/B-33

Pietro Rabaglio y Giovan Battista Cremona

Cuenca, catedral de los santos María y Julián, proyecto para la decoración de estuco de la capilla mayor con la coronación de la Virgen y san Juan evangelista, marzo 1759-febrero 1760

Lápiz negro, pluma y tinta sepia sobre papel verjurado con filigrana.

58.2 x 44.2 cm.

“S. Gioan-// Coronación”.

Al dorso, dos superficies sombreadas coincidentes con las imágenes del anverso indican que el dibujo fue calcado.

Relacionado con los dibujos RBG/B-31, B-32, B-34 hasta B-37 y B-43 hasta B-49; ASB, FR, nn. 85 y 86; FAM, nn. 5.1. hasta 5.3.

La música, representada por el ángel de la esquina inferior derecha, remite a los pasajes de la asunción de María narrados en los evangelios apócrifos⁹⁶³. La figura de san Juan, en el tondo superior, es análoga aunque invertida respecto a la del dibujo ASB, FR, n. 86 y está también relacionada con la del RBG/B-46. El santo está representado con dos de sus símbolos: el cáliz con la serpiente y el águila, que remiten a varios de los pasajes de *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine⁹⁶⁴.

⁹⁶³ En el pasaje XI de la Narración del Pseudo José de Arimatea, por ejemplo, los ángeles entonan el Cantar de los Cantares (cfr. A. DE SANTOS OTERO (ed.), op. cit., p. 647).

⁹⁶⁴ El cáliz con la serpiente representa el episodio en el que Aristodemo ofrece a Juan veneno para beber, narrado en el capítulo IX (op. cit., vol. I, p. 68); el águila remite tanto al pasaje del niño con el arco e interpelado por el santo (vol. I, p. 69), como al capítulo CLVI (vol. II, p. 669).



7/ Gio: -



7/ Gio: -

B-33

(RBG/B-33)

RBG/B-34

Pietro Rabaglio y Giovan Battista Cremona

Cuenca, catedral de los santos María y Julián, proyecto para la decoración de estuco de la capilla mayor con la visitación de la Virgen y san Mateo evangelista, marzo 1759-febrero 1760

Lápiz negro, pluma y tinta sepia sobre papel verjurado con filigrana.

57 x 43.5 cm.

“S. mateo-// Visitación de S. Elisabeta”; en la esquina superior derecha: “2D”.

Al dorso, dos superficies sombreadas coincidentes con las imágenes del anverso indican que el dibujo fue calcado.

Relacionado con los dibujos RBG/B-31 hasta B-33, B-35 hasta B-37 y B-43 hasta B-49; ASB, FR, nn. 85 y 86; FAM, nn. 5.1. hasta 5.3.

San Mateo, en el óvalo superior, figura junto a uno de sus emblemas, el ángel, representado como un joven en alusión al capítulo CXL de *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine⁹⁶⁵.

⁹⁶⁵ Véase el pasaje que narra el paraíso terrenal, cuyos habitantes son eternamente jóvenes y donde los ángeles tocan músicas dulces (op. cit., vol. II, p. 603).



St. James



St. James

(RBG/B-34)

RBG/B-35

Pietro Rabaglio y Giovan Battista Cremona

Cuenca, catedral de los santos María y Julián, marzo 1759

sección vertical de la capilla de san Julián y del presbiterio

Lápiz negro, pluma y tinta negra sobre papel verjurado con filigrana.

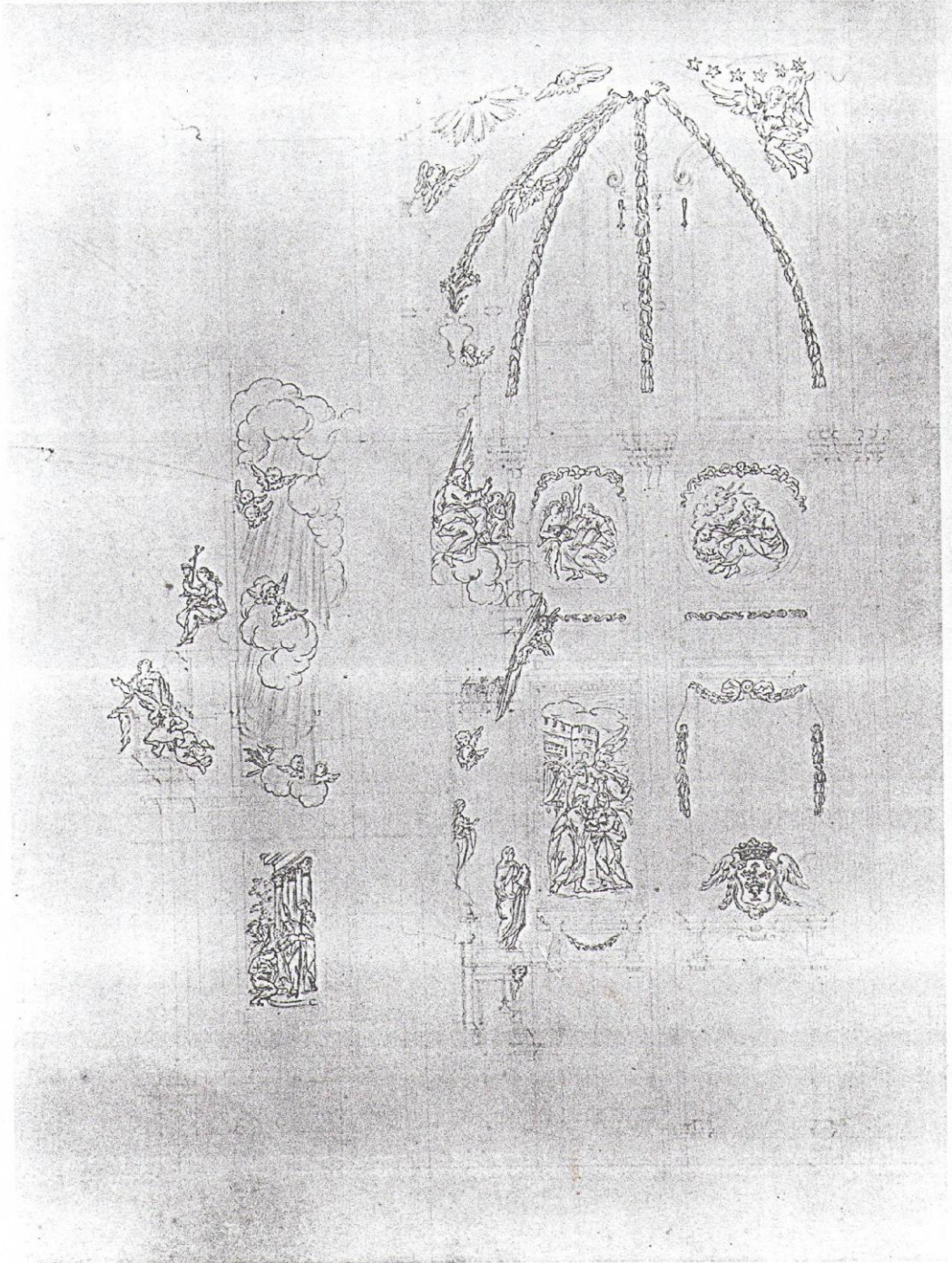
66.3 x 50.6 cm.

En un círculo: "47".

Relacionado con los dibujos RBG/B-31 hasta B-34, B-36, B-37 y B-43 hasta B-49;

ASB, FR, nn. 85 y 86; FAM, nn. 5.1. hasta 5.3.

28-8



(RBG/B-35)

RBG/B-36

Pietro Rabaglio y Giovan Battista Cremona

Cuenca, catedral de los santos María y Julián, marzo 1759

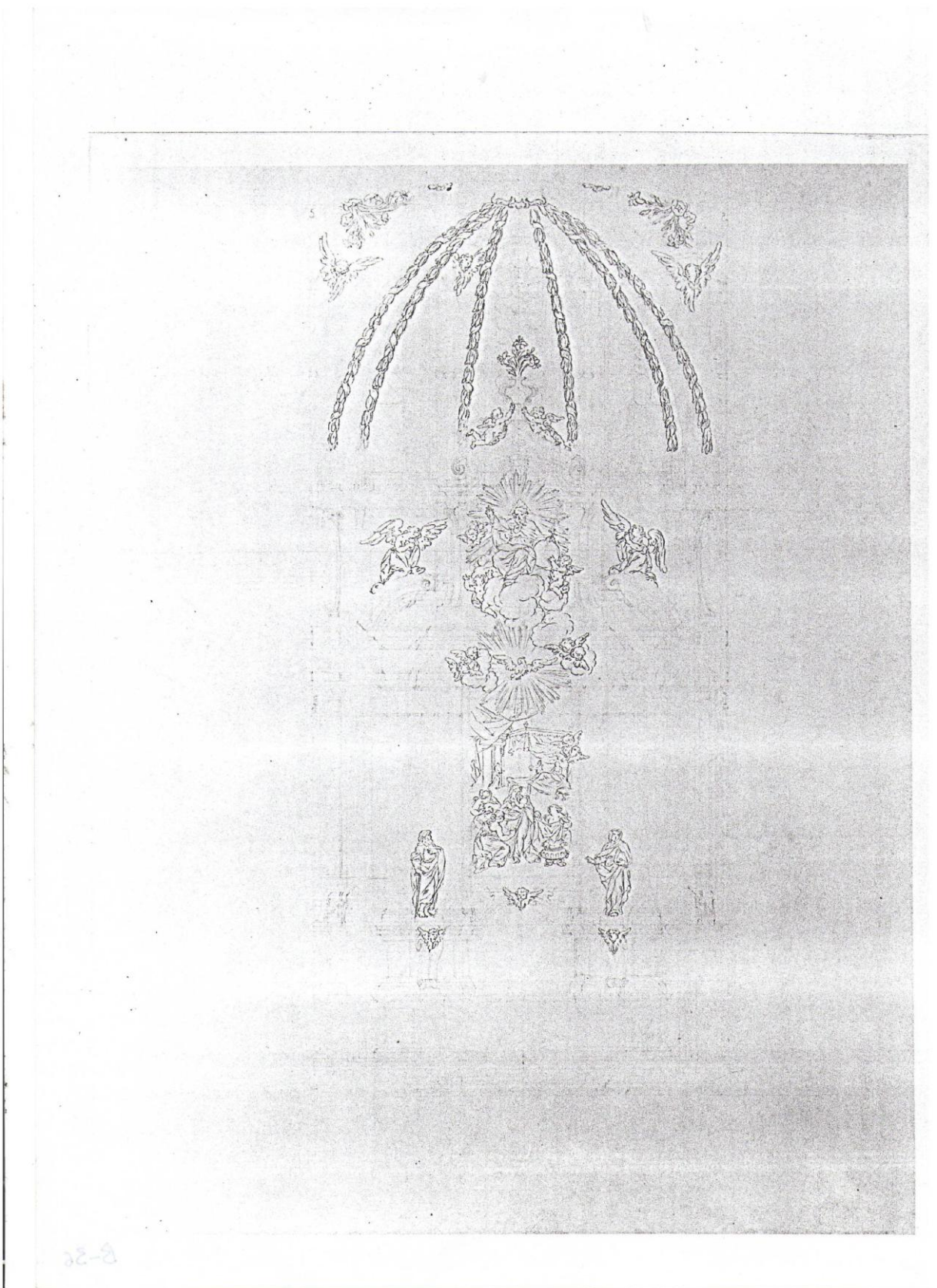
alzado de la capilla mayor

Lápiz negro, pluma y tinta negra sobre papel verjurado.

66.1 x 50.5 cm.

En un círculo: "49".

Relacionado con los dibujos RBG/B-31 hasta B-35, B-37 y B-43 hasta B-49; ASB, FR, nn. 85 y 86; FAM, nn. 5.1. hasta 5.3.



(RBG/B-36)

RBG/B-37

Pietro Rabaglio y Giovan Battista Cremona

Cuenca, catedral de los santos María y Julián, marzo 1759

planta parcial de la girola y planta del presbiterio con el altar de San Julián adosado

Lápiz negro, pluma y tinta negra sobre papel verjurado.

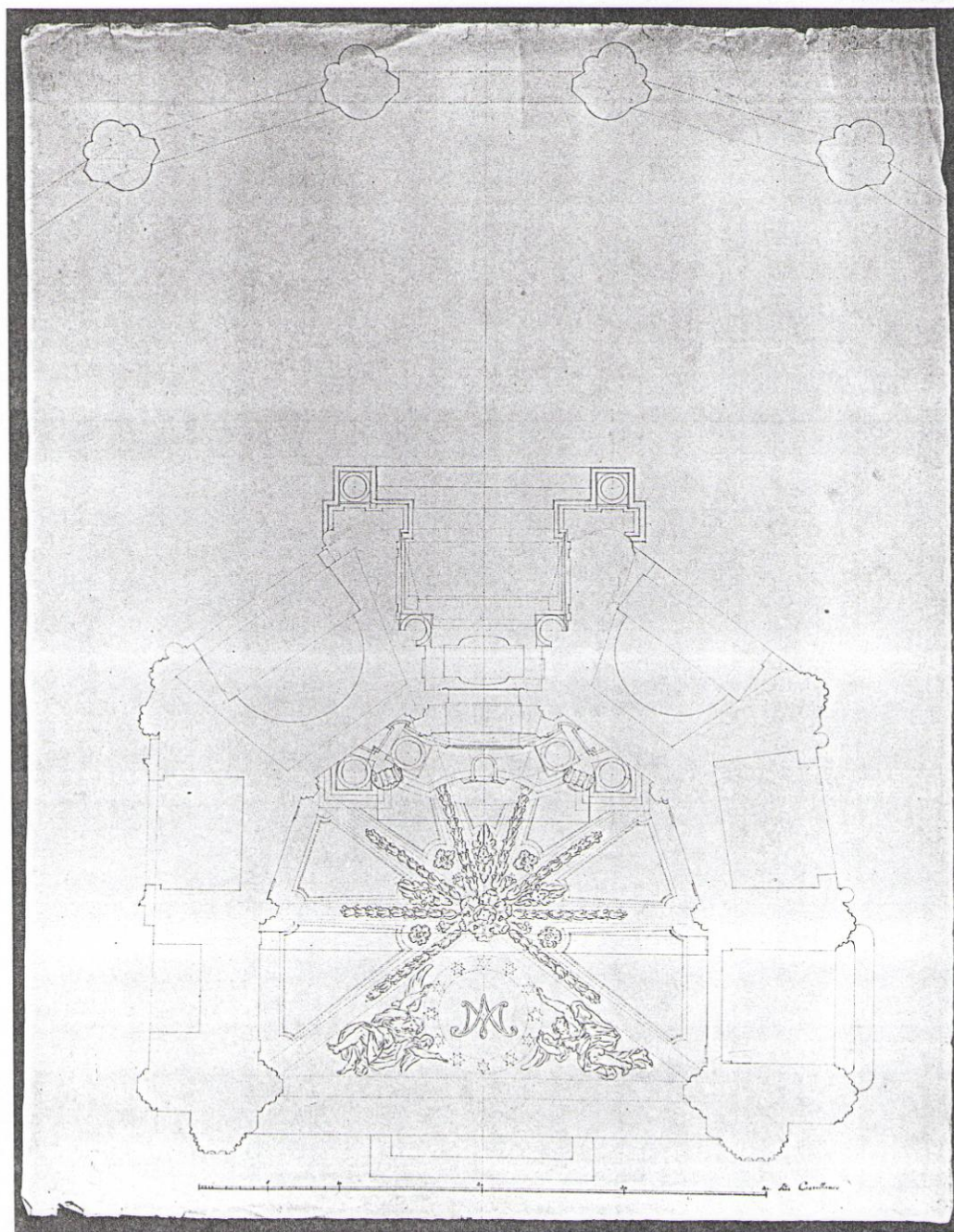
66.5 x 51 cm.

Escala gráfica y numérica de 40 “Pies Castellanos”.

Relacionado con los dibujos RBG/B-31 hasta B-36 y B-43 hasta B-49; ASB, FR, nn. 85 y 86; FAM, nn. 5.1. hasta 5.3.

El adorno del luneto mayor de la bóveda, con dos ángeles que sostienen un tondo estrellado con las siglas del Ave María inscritas, es análogo al representado en el dibujo ASB, FR, n. 85. El estarcido RBG/E-5, conservado en el fondo Rabaglio de Madrid, muestra unas siglas del Ave María similares pero no idénticas a las aquí representadas⁹⁶⁶.

⁹⁶⁶ Cfr. *Arquitecturas y ornamentos barrocos*, op. cit., p. 203.



(RBG/B-37)

RBG/B-43

Pietro Rabaglio y Giovan Battista Cremona

Cuenca, catedral de los santos María y Julián, proyecto para la decoración de estuco de la capilla mayor con san Lucas evangelista, marzo 1759-febrero 1760

Lápiz negro, pluma y tinta negra sobre papel verjurado con filigrana.

84 x 57.5 cm.

En el margen superior: “evangelio”; bajo el óvalo: “Ancio 4 y 3 dedos”; en un círculo, en la esquina inferior izquierda: “6”.

Relacionado con los dibujos RBG/B-31 hasta B-37 y B-44 hasta B-49; ASB, FR, nn. 85 y 86; FAM, nn. 5.1. hasta 5.3.



(RBG/B-43)

RBG/B-44

Pietro Rabaglio y Giovan Battista Cremona

Cuenca, catedral de los santos María y Julián, proyecto para la decoración de estuco de la capilla mayor con san Mateo evangelista, marzo 1759-febrero 1760

Lápiz negro, pluma y tinta negra sobre papel verjurado con filigrana.

84 x 57.5 cm.

En un círculo, en la esquina inferior izquierda: "5".

Relacionado con los dibujos RBG/B-31 hasta B-37, B-43 y B-45 hasta B-49; ASB, FR, nn. 85 y 86; FAM, nn. 5.1. hasta 5.3.



44-8

(RBG/B-44)

RBG/B-45

Pietro Rabaglio y Giovan Battista Cremona

Cuenca, catedral de los santos María y Julián, proyecto para la decoración de estuco de la capilla mayor con san Marcos evangelista, marzo 1759-febrero 1760

Lápiz negro, pluma y tinta negra sobre papel verjurado con filigrana.

84.5 x 57 cm.

En el margen superior: “evangelio-”; en la esquina inferior izquierda, en un círculo: “5”.

Relacionado con los dibujos RBG/B-31 hasta B-37, B-43, B-44 y B-46 hasta B-49; ASB, FR, nn. 85 y 86; FAM, nn. 5.1. hasta 5.3.



(RBG/B-45)

RBG/B-46

Pietro Rabaglio y Giovan Battista Cremona

Cuenca, catedral de los santos María y Julián, proyecto para la decoración de estuco de la capilla mayor con san Juan evangelista, marzo 1759-febrero 1760

Lápiz negro, pluma y tinta negra sobre papel verjurado.

85 x 58 cm.

Bajo el tondo: “Ancio 6 y 4 dedos”; en un círculo: “3”. En la esquina inferior derecha: apunte a lápiz. En el verso: apunte a lápiz para San Juan evangelista en un tondo e Inmaculada.

Relacionado con los dibujos RBG/B-31 hasta B-37, B-43 hasta B-45 y B-47 hasta B-49; ASB, FR, nn. 85 y 86; FAM, nn. 5.1. hasta 5.3.

El santo está representado en un tondo y con el águila, su emblema, que alude a varios de los pasajes narrados en *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine⁹⁶⁷.

⁹⁶⁷ Véanse los capítulos IX y CLVI (op. cit., vol. I, p. 69 y vol. II, p. 669).



(RBG/B-46)

RBG/B-47

Pietro Rabaglio y Giovan Battista Cremona

Cuenca, catedral de los santos María y Julián, proyecto para la decoración de estuco de la capilla mayor con la presentación de la Virgen al templo, marzo 1759-febrero 1760

Lápiz negro, pluma y tintas negra y sepia sobre papel verjurado con filigrana.

102.5 x 58.3 cm.

En el margen inferior: “Ancio 6 p[ie]s y 4 dedos”; en un círculo: “7”; en el eje central del margen derecho: “13”. En el verso, apunte a lápiz que representa a San Marcos.

Relacionado con los dibujos RBG/B-31 hasta B-37, B-43 hasta B-46, B-48 y B-49; ASB, FR, nn. 85 y 86; FAM, nn. 5.1. hasta 5.3.



(RBG/B-47)

RBG/B-48

Pietro Rabaglio y Giovan Battista Cremona

Cuenca, catedral de los santos María y Julián, proyecto para la decoración de estuco de la capilla mayor con la coronación de la Virgen, marzo 1759-febrero 1760

Lápiz negro, pluma y tinta negra sobre papel verjurado con filigrana.

103.8 x 56 cm.

En el margen inferior: “6 pies y 6 dedos”; en un círculo: “2”.

Relacionado con los dibujos RBG/B-31 hasta B-37, B-43 hasta B-47 y B-49; ASB, FR, nn. 85 y 86; FAM, nn. 5.1 hasta 5.3.

La escena, en un rectángulo, es análoga a la diseñada en el dibujo RBG/B-33.



(RBG/B-48)

RBG/B-49

Pietro Rabaglio y Giovan Battista Cremona

Cuenca, catedral de los santos María y Julián, proyecto para la decoración de estuco de la capilla mayor con la visitación de la Virgen a santa Isabel, marzo 1759-febrero 1760

Lápiz negro, pluma y tinta negra sobre papel verjurado con filigrana.

103.7 x 58 cm.

En el margen derecho: “Alto 13 pies dedos 4”.

Relacionado con los dibujos RBG/B-31 hasta B-37 y B-43 hasta B-48; ASB, FR, nn. 85 y 86; FAM, nn. 5.1 hasta 5.3.



(RBG/B-49)

FAM, n. 5.3

Pietro Rabaglio y Giovan Battista Cremona

Cuenca, catedral de los santos María y Julián, proyecto para la decoración de estuco de la capilla mayor con la anunciación, marzo 1759-febrero 1760

32.2 x 25.6 cm.

Rubricado.

Relacionado con los dibujos RBG/B-31 hasta B-37 y B-43 hasta B-49; ASB, FR, nn. 85 y 86; FAM, nn. 5.1 y 5.2.

La rúbrica, que indica probablemente la aprobación del dibujo para su ejecución, corresponde a Norberto Michelena y Virto, uno de los dos canónigos nombrados por el cabildo de la catedral para contratar la obra de estucos.



(FAM, n. 5.3)

FAM, n. 5.2

Pietro Rabaglio y Giovan Battista Cremona

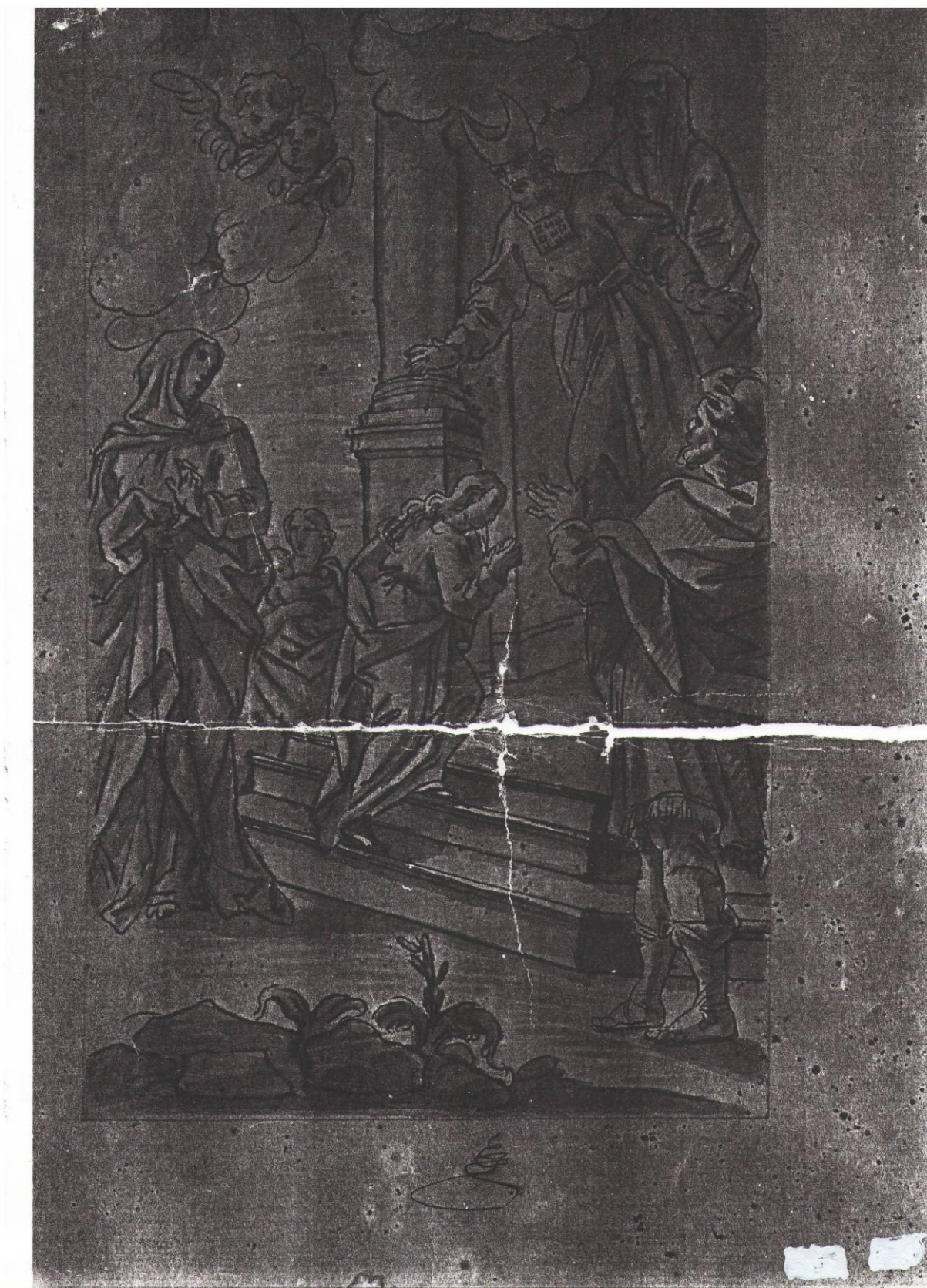
Cuenca, catedral de los santos María y Julián, proyecto para la decoración de estuco de la capilla mayor con la presentación de la Virgen al templo, marzo 1759-febrero 1760

31.5 x 24.8 cm.

Rubricado.

Relacionado con los dibujos RBG/B-31 hasta B-37 y B-43 hasta B-49; ASB, FR, nn. 85 y 86; FAM, nn. 5.1 y 5.3.

La rúbrica, que indica probablemente la aprobación del dibujo para su ejecución, corresponde a Manuel del Valle, canónigo nombrado junto a Norberto Michelena y Virto para contratar la obra de estucos.



(FAM, n. 5.2)

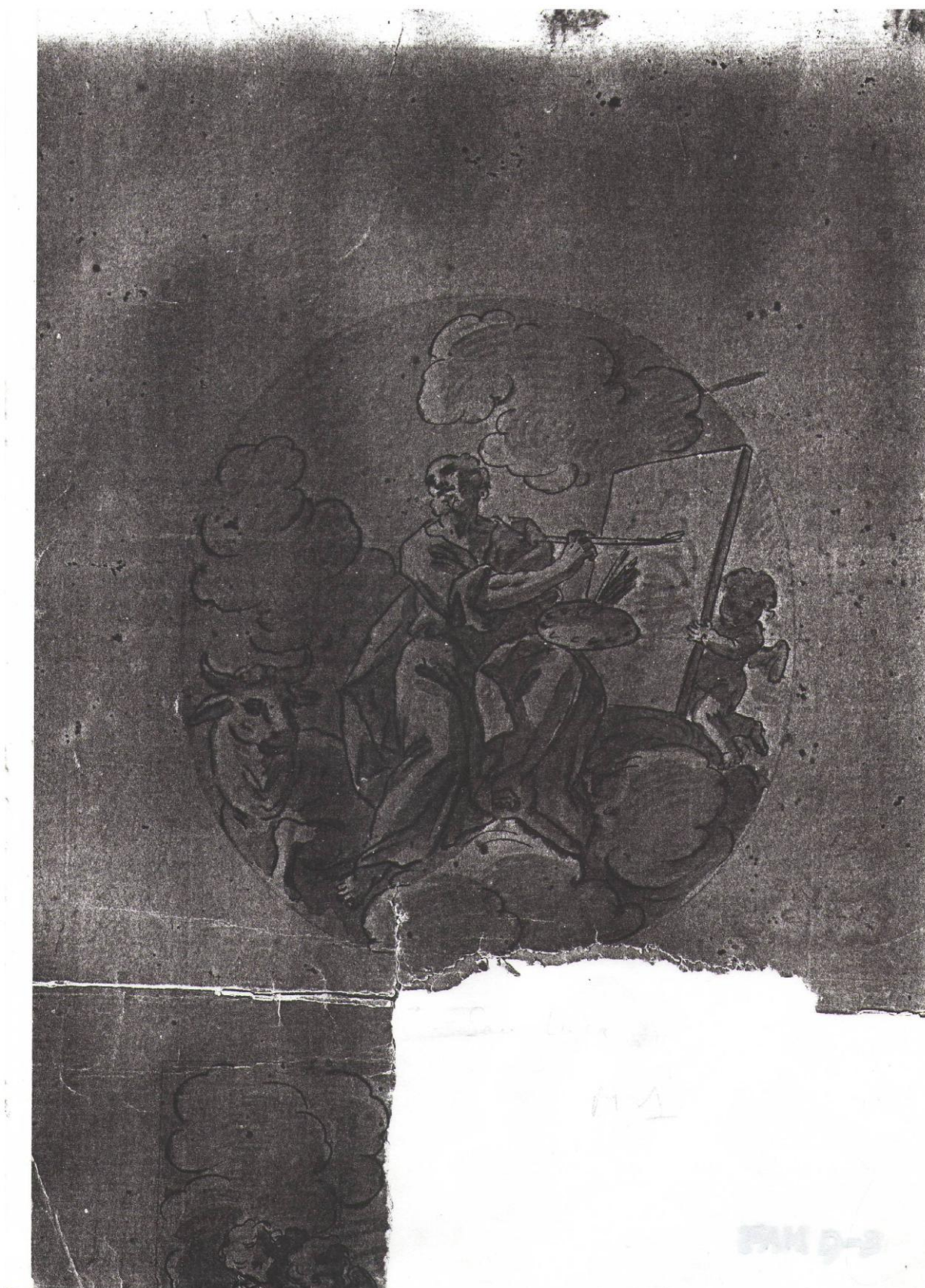
FAM, n. 5.1

Pietro Rabaglio y Giovan Battista Cremona

Cuenca, catedral de los santos María y Julián, proyecto para la decoración de estuco de la capilla mayor con san Lucas evangelista, marzo 1759-febrero 1760

En la parte inferior: fragmento de una imagen con nubes.

Relacionado con los dibujos RBG/B-31 hasta B-37 y B-43 hasta B-49; ASB, FR, nn. 85 y 86; FAM, nn. 5.2 y 5.3.



(FAM, n. 5.1)

FAM, n. 5.1

Pietro Rabaglio y Giovan Battista Cremona

Cuenca, catedral de los santos María y Julián, proyecto para la decoración de estuco de la capilla mayor con san Marcos evangelista, marzo 1759-febrero 1760

Relacionado con los dibujos RBG/B-31 hasta B-37 y B-43 hasta B-49; ASB, FR, nn. 85 y 86; FAM, nn. 5.2 y 5.3.

El dibujo, en un tondo, es análogo al representado en la pieza RBG/B-31.



(FAM, n. 5.1)

ASB, FR, n. 85

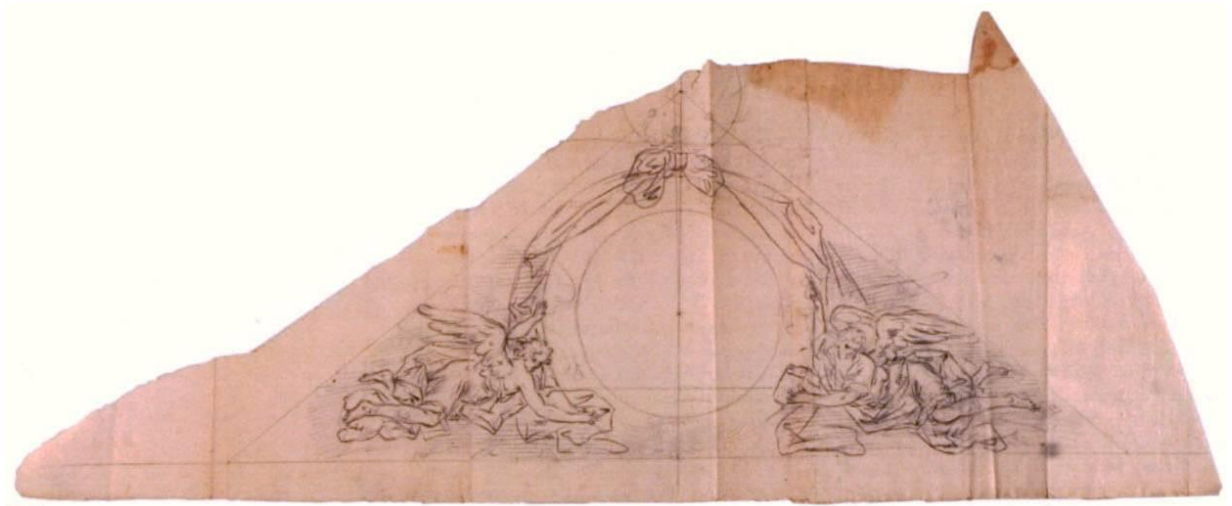
Pietro Rabaglio y Giovan Battista Cremona

Cuenca, catedral de los santos María y Julián, proyecto para la decoración de estuco de un luneto de la bóveda de la capilla mayor, marzo 1759-febrero 1760

Lápiz y carboncillo sobre papel verjurado con filigrana; el soporte se compone de dos hojas de papel pegados y recortados en modo irregular.

36.8 x 89 cm.

Relacionado con los dibujos RBG/B-31 hasta B-37 y B-43 hasta B-49; ASB, FR, n. 86; FAM, nn. 5.1 hasta 5.3.



(ASB, FR, n. 85)

ASB, FR, n. 86

Pietro Rabaglio y Giovan Battista Cremona

Cuenca, catedral de los santos María y Julián, proyecto para la decoración de estuco de la capilla mayor con san Juan evangelista, marzo 1759-febrero 1760

Lápiz y tinta negra sobre papel verjurado con filigrana; el soporte está formado por dos hojas de papel pegadas.

84 x 58 cm.

Relacionado con los dibujos RBG/B-31 hasta B-37 y B-43 hasta B-49; ASB, FR, n. 85; FAM, nn. 5.1 hasta 5.3.



(ASB, FR, n. 86)

15.- La iglesia de la Cartuja de Pavía

ASB, FR, n. 1

Vigilio Rabaglio

Pavía, iglesia de la cartuja, 1735

alzado de la fachada principal

Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado grueso.

32.4 x 24.2 cm.

“disegno della faciata [della] Chiesa della Certosa appresso la Città di Pavia// an[n]o 1735// Vigi[li]o Rabaglio”; en el verso: anotaciones numéricas.



(ASB, FR, n. 1)

16.- El plano RBG/P-58: el *grotto* (bodega) de los Rabaglio en Gandria

RBG/P-58

Gandria, grotto (bodega) de la familia Rabaglio

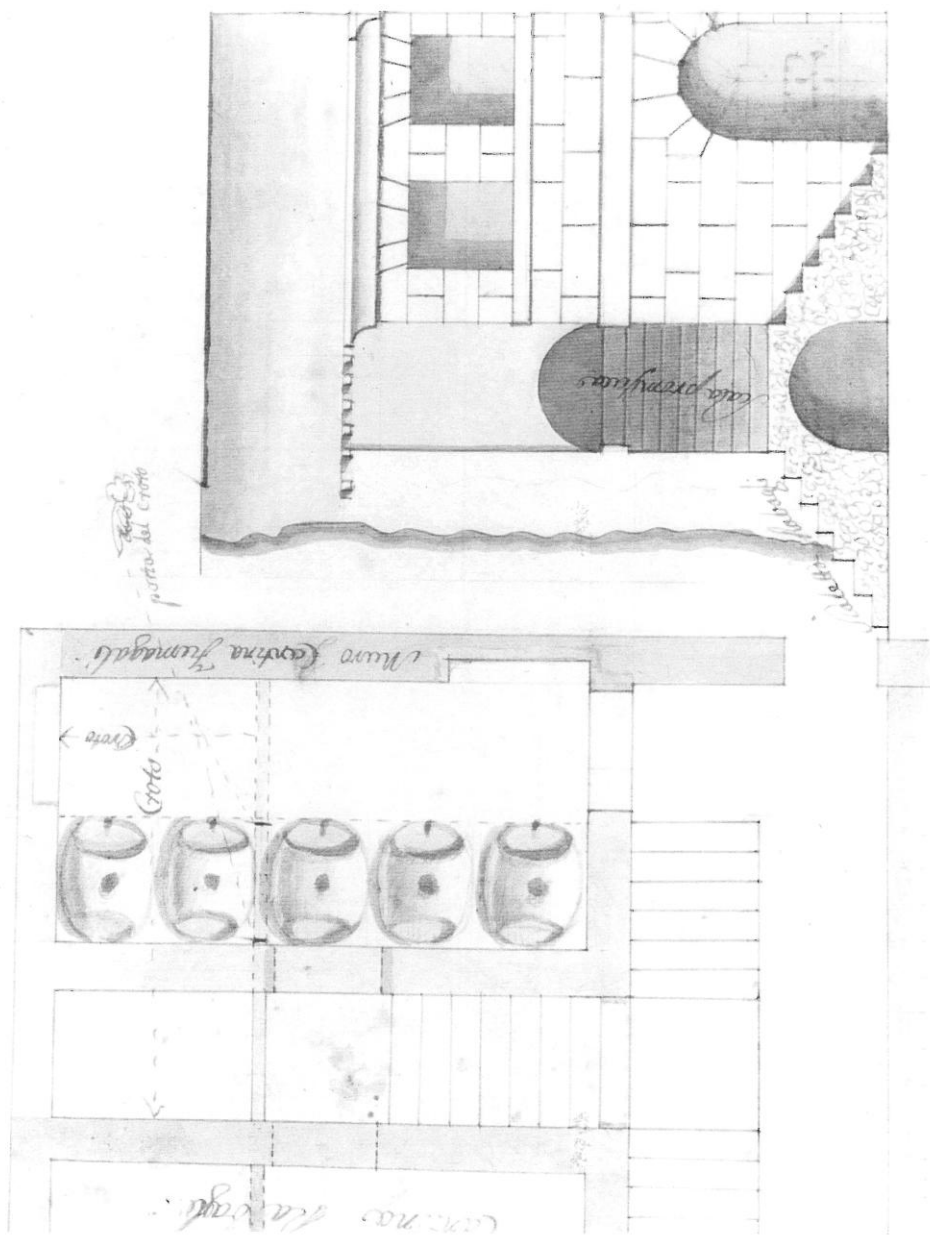
planta y alzado parciales

Lápiz, tinta negra y aguadas gris y rosa sobre papel verjurado con filigrana.

Escala gráfica y numérica.

19.5 x 23.8 cm.

“Cantina Rabagli// Croto // Croto// Muro Cantina Fumagali// porta del croto// Scaletta Rabagli// Scala [...]”.



(RBG/P-58)

17.- El plano ASB, FR, n. 56: el proyecto para la almazara de Gandria

ASB, FR, n. 56

Gandria, proyecto para la muela de la almazara movida por tracción animal
planta y alzado

Lápiz sobre papel verjurado con filigrana.

29.3 x 43.7 cm.

Anotaciones de cotas.

18.- El proyecto de arquitectura de Ferdinando Reyff

ASB, FR, n. 2

Ferdinando Reyff

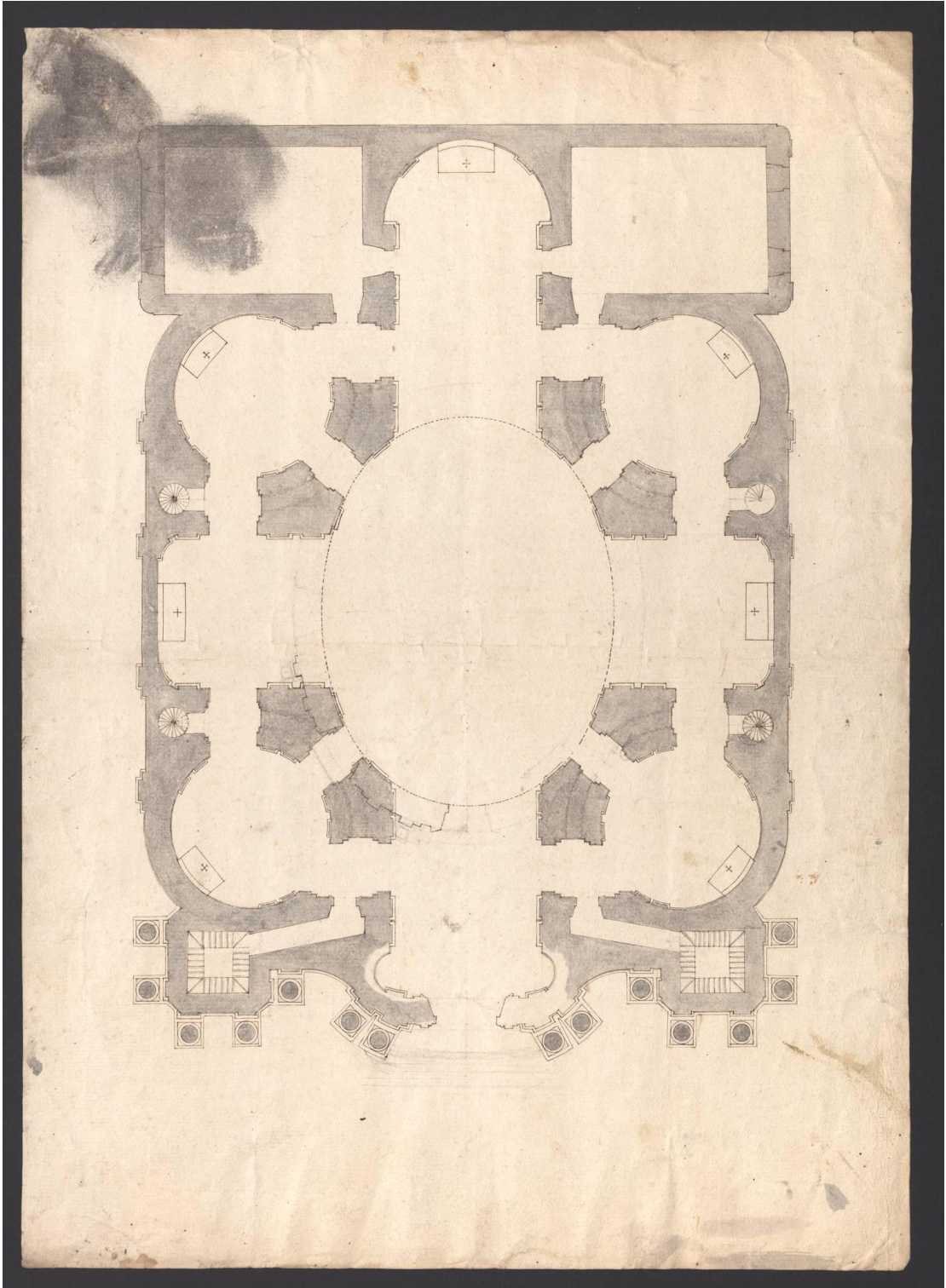
Proyecto de iglesia, 1704

planta

Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado grueso.

52.5 x 38 cm.

Relacionado con los planos ASB, FR, nn. 3 y 4 y RBG/P-63.



(ASB, FR, n. 2)

ASB, FR, n. 3

Ferdinando Reyff

Proyecto de iglesia, 1704

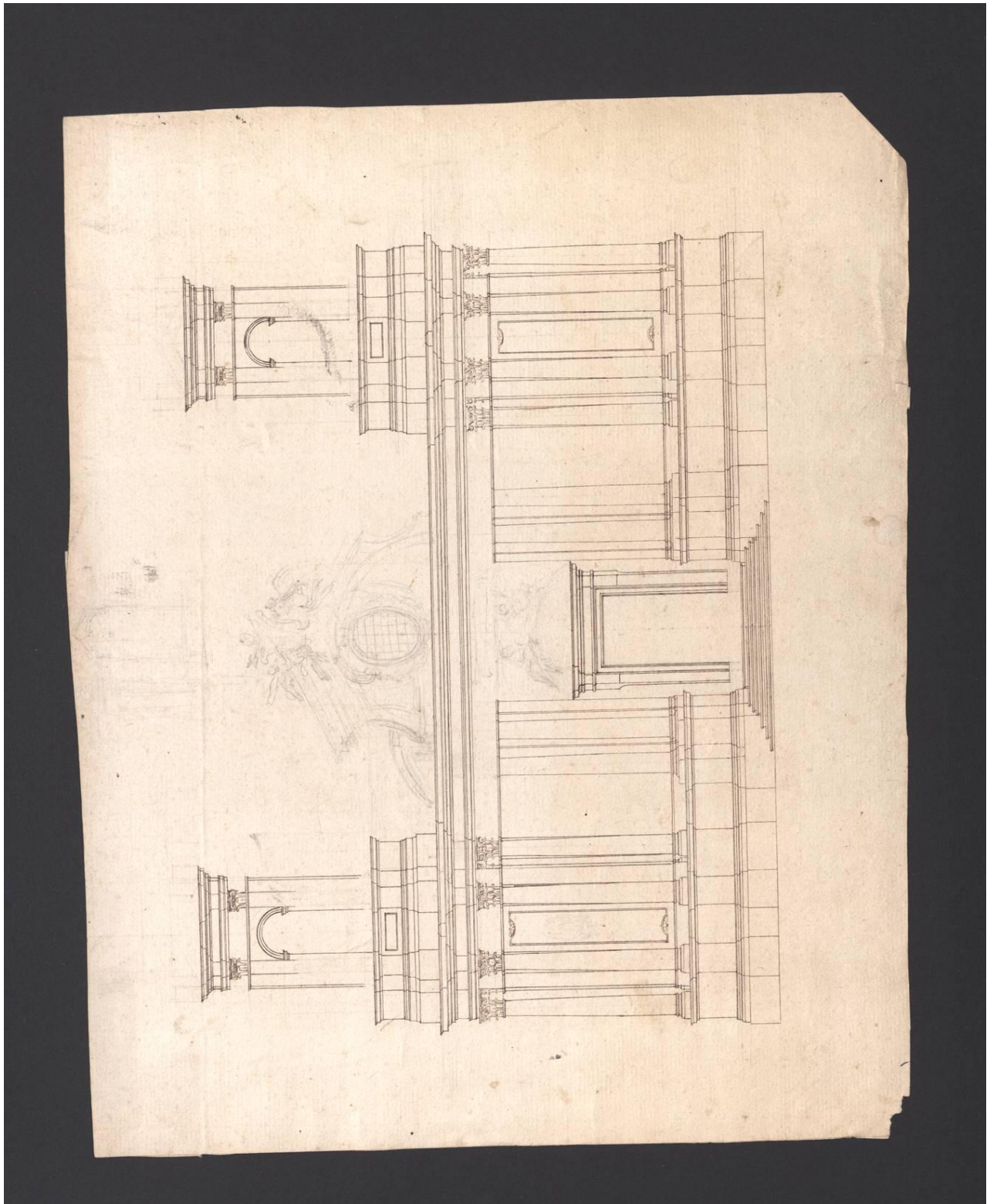
alzado de la fachada principal

Lápiz y tinta negra sobre papel verjurado grueso.

30.5 x 37.3 cm.

En el verso: esbozo de dos molduras.

Relacionado con los planos ASB, FR, nn. 2 y 4 y RBG/P-63.



(ASB, FR, n. 3)

ASB, FR, n. 4

Ferdinando Reyff

Proyecto de iglesia, 1704

alzado de la fachada principal

Lápiz, tinta negra y aguadas ocre y gris sobre papel verjurado grueso.

52.2 x 37.5 cm.

En el verso: trazos a tinta.

Relacionado con los planos ASB, FR, nn. 2 y 3 y RBG/P-63.



(ASB, FR, n. 4)

RBG/P-63

Ferdinando Reyff (?)

Proyecto de iglesia, 1704

alzado de un campanario

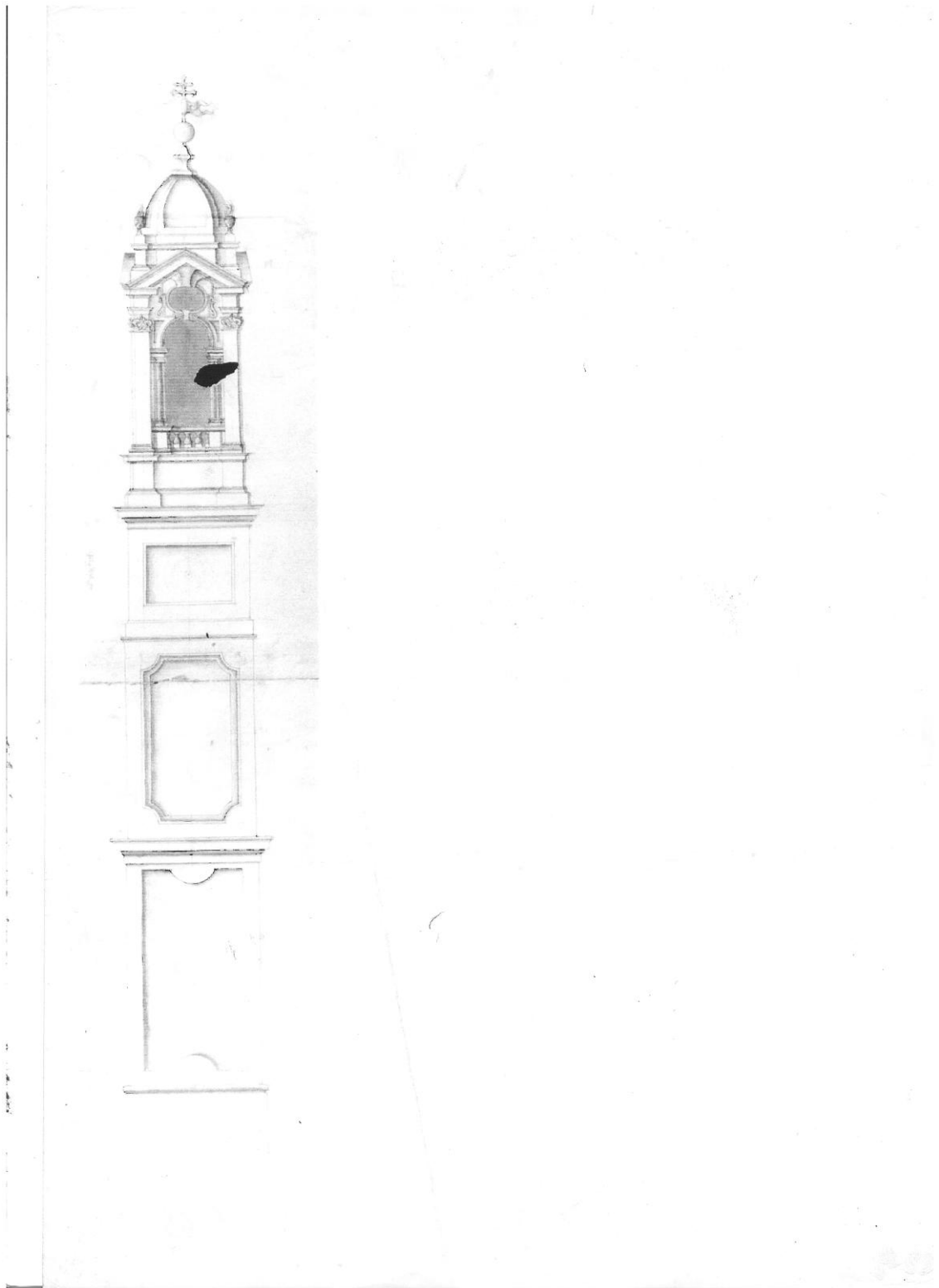
Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado con filigrana.

84.5 x 22 cm.

En un círculo: "28".

Relacionado con los planos ASB, FR, nn. 2 hasta 4.

La torre está dividida en tres cuerpos superpuestos decorados con molduras lisas, delimitados por dos cornisas sobresalientes y colocados sobre un basamento liso. La decoración se concentra en el cuerpo superior, que presenta un hueco en cada uno de los frentes correspondiente al espacio destinado a la campana; el vano, un arco de medio punto con un óculo oval superior, está delimitado por dos pilastras que sostienen un frontón triangular. La cúpula que remata la torre está coronada por una flámula de dos picos y una cruz papal de tres brazos sobre una bola.



(RBG/P-63)

19.- Planos no identificados

RBG/P-3

Vigilio Rabaglio

Proyecto de iglesia

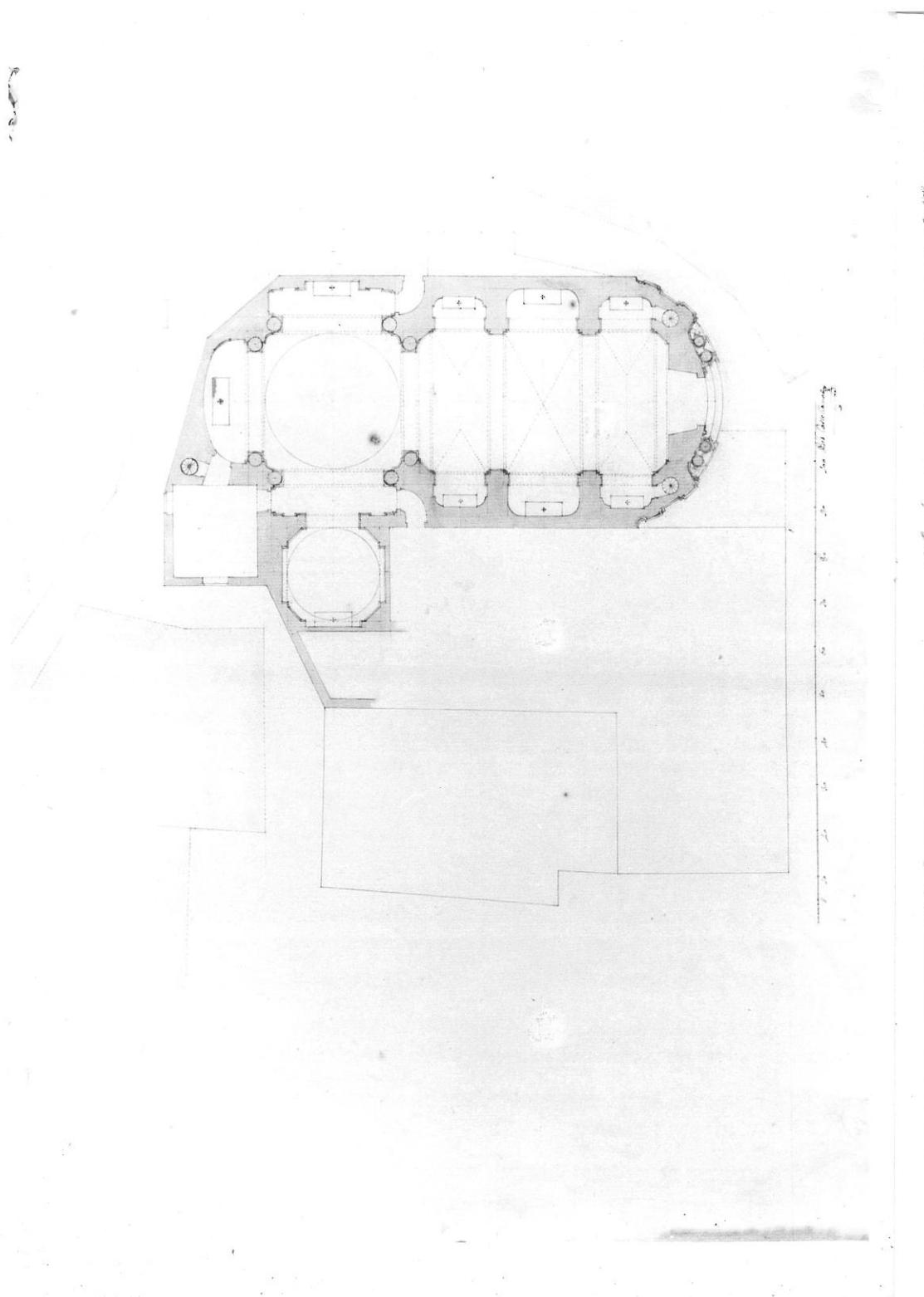
planta y planimetría del entorno urbano

Lápiz, tinta sepia y aguada gris sobre papel verjurado con filigrana.

50 x 67.5 cm.

En el margen inferior: escala gráfica y numérica de 100 “Pies Castellanos”.

En la esquina inferior derecha: rúbrica de Vigilio Rabaglio; “52”.



(RBG/P-3)

RBG/P-28

Vigilio Rabaglio

Proyecto para el pórtico de un edificio

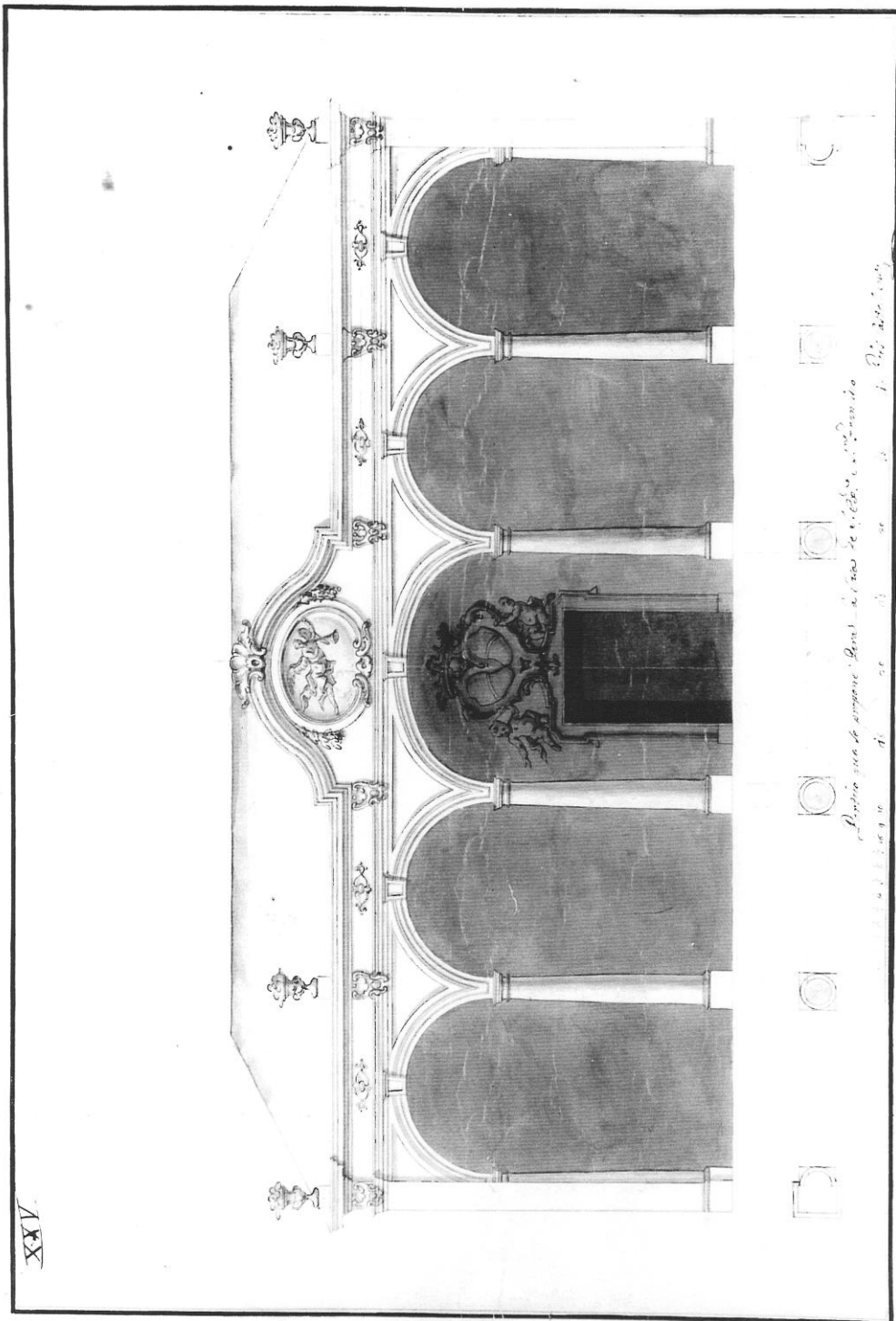
planta y alzado

Lápiz, tinta negra y aguadas gris y rosa sobre papel verjurado.

36.2 x 52.3 cm.

En el margen inferior: escala métrica y numérica de 40 “Pies Castellanos”.

“Portico que se propone Para La Casa de S. Ex[celenci]a a S[a]n Francisco”; en la esquina inferior derecha: rúbrica de Vigilio Rabaglio; en un círculo: “63”.



(RBG/P-28)

RBG/P-42

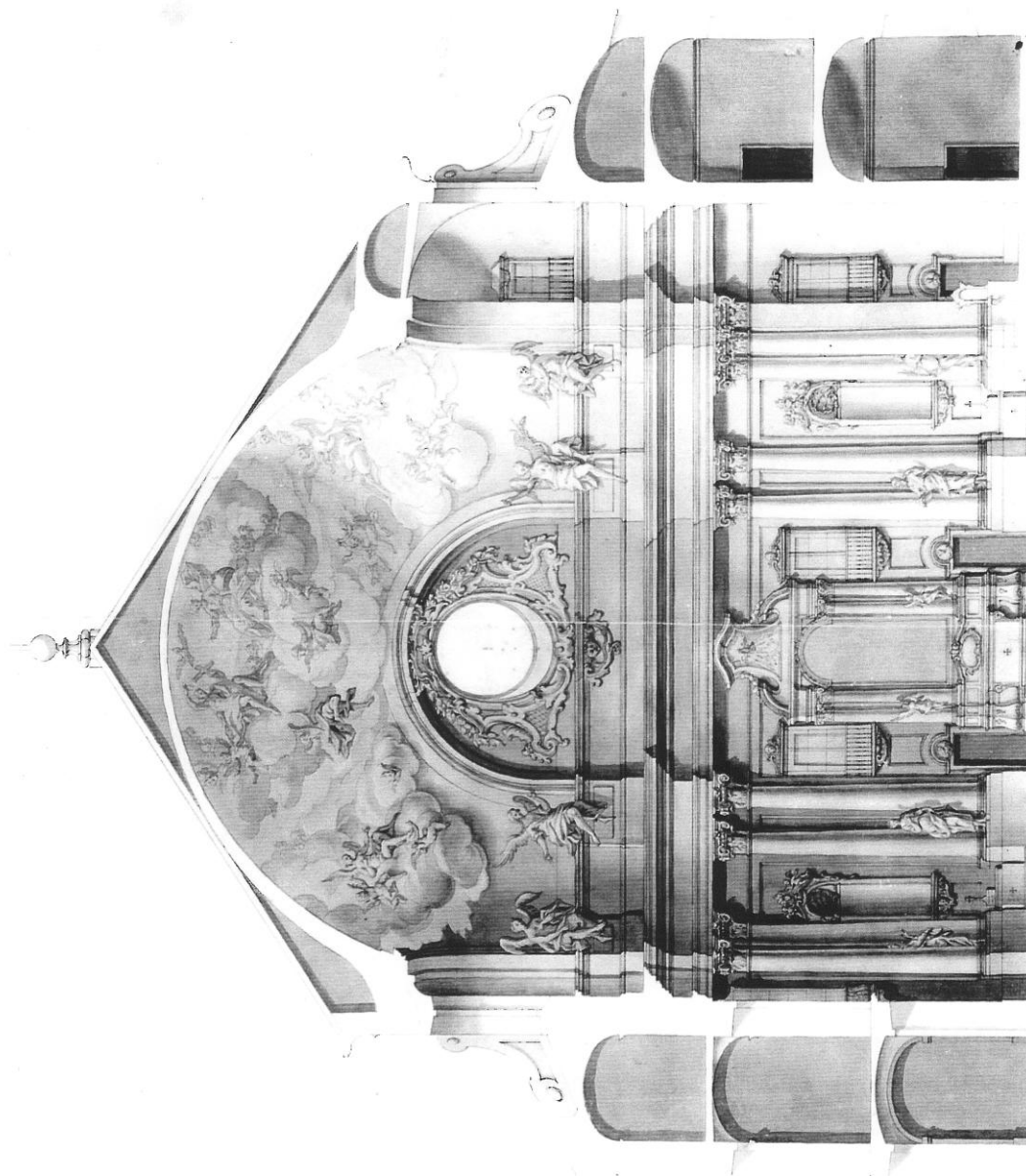
Proyecto de iglesia

sección vertical

Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado con filigrana.

52 x 61.4 cm.

En un círculo: "15"; en la esquina superior izquierda: "XV".



(RBG/P-42)

RBG/P-53

Proyecto de un espacio ajardinado

planta

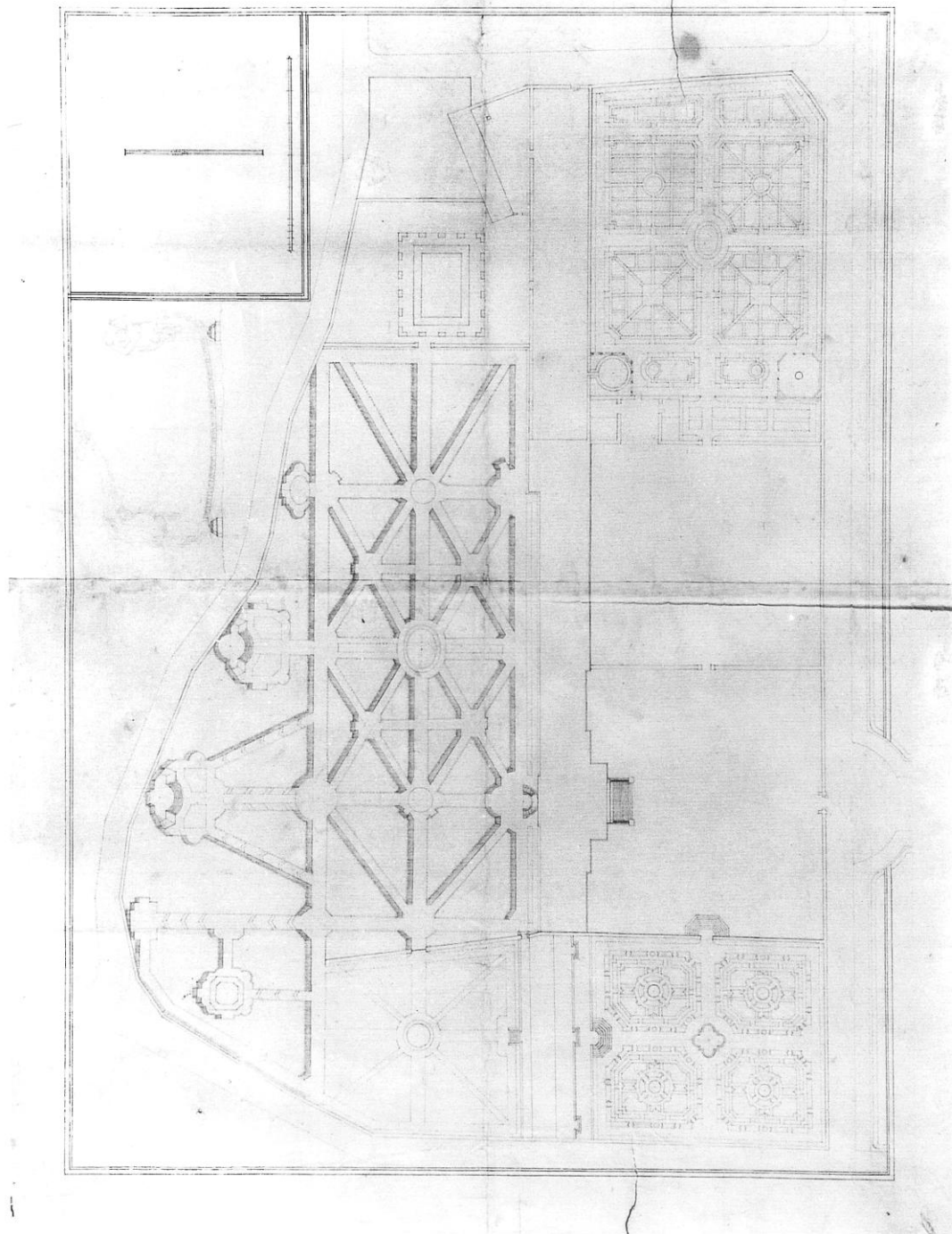
Lápiz y tinta negra sobre papel verjurado con filigrana.

En la esquina superior derecha: escala gráfica.

73 x 96.5 cm.

La descripción de este plano incluida en el catálogo del fondo Rabaglio conservado en Madrid y publicado en 1997 indica que podría tratarse de un proyecto para el jardín botánico del palacio del Buen Retiro de Madrid⁹⁶⁸.

⁹⁶⁸ *Arquitecturas y ornamentos barrocos*, op. cit., p. 150.



(RBG/P-53)

RBG/P-57

Proyecto de un edificio

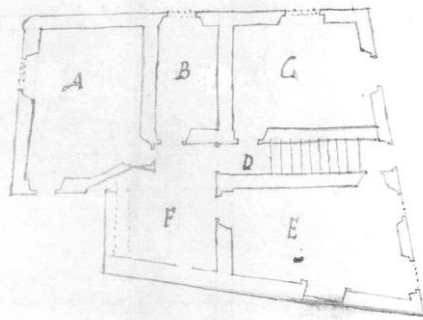
planta

Lápiz, tinta sepia y sanguina sobre papel verjurado.

29 x 26 cm.

“Stanza segnatta A sono n[umer]o 3 una sopra Laltrà/ Stanza segnatta B sono n[umer]o 1/ Stanza segnatta C sono n[umer]o 2/ La scala segnatta D/ Stanza segnatta E sono la Cuzina/ Il Sitto segnatto F e il Pasagio delli vicini”.

Stanza segnatta A sono n[umer]o 3 una sopra Laltrà
Stanza segnatta B sono n[umer]o 1
Stanza segnatta C sono n[umer]o 2
La scala segnatta D
Stanza segnatta E sono la Cuzina
Il Sitto segnatto F e il Pasagio delli vicini



(RBG/P-57)

RBG/P-59

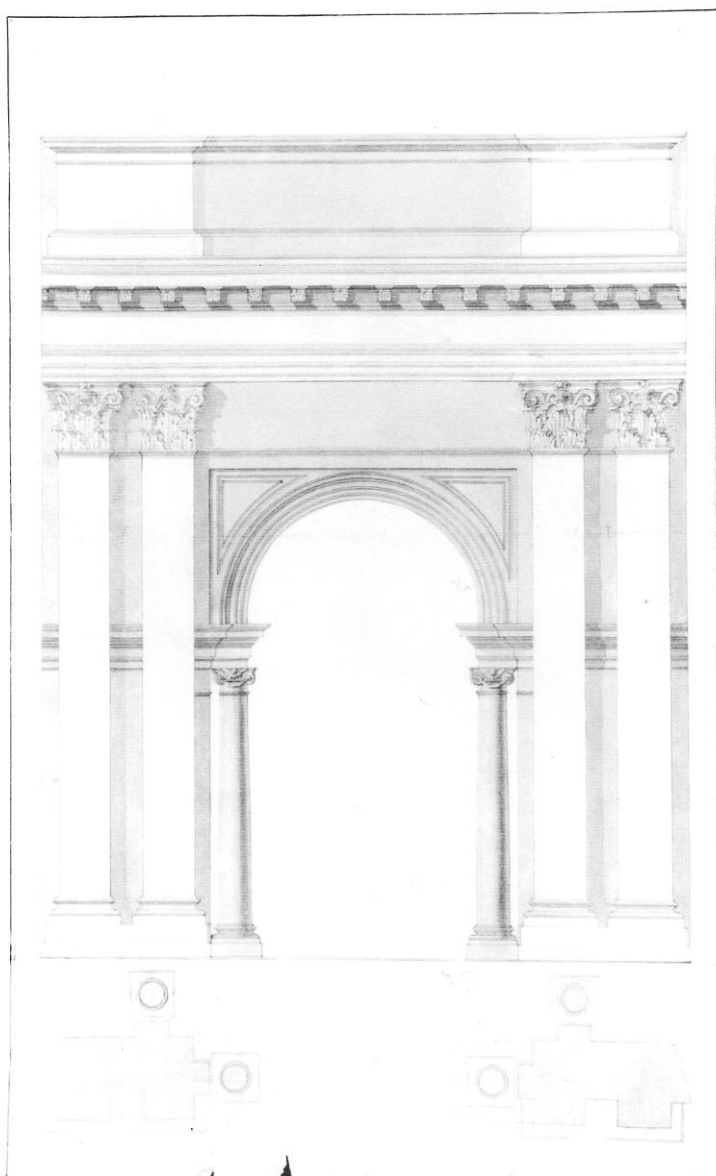
Proyecto de una portada con arco

planta y alzado

Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado con filigrana; el soporte está formado por dos papeles pegados.

59.5 x 37.8 cm.

En la esquina inferior izquierda, en un círculo: "58".



(RBG/P-59)

RBG/P-64

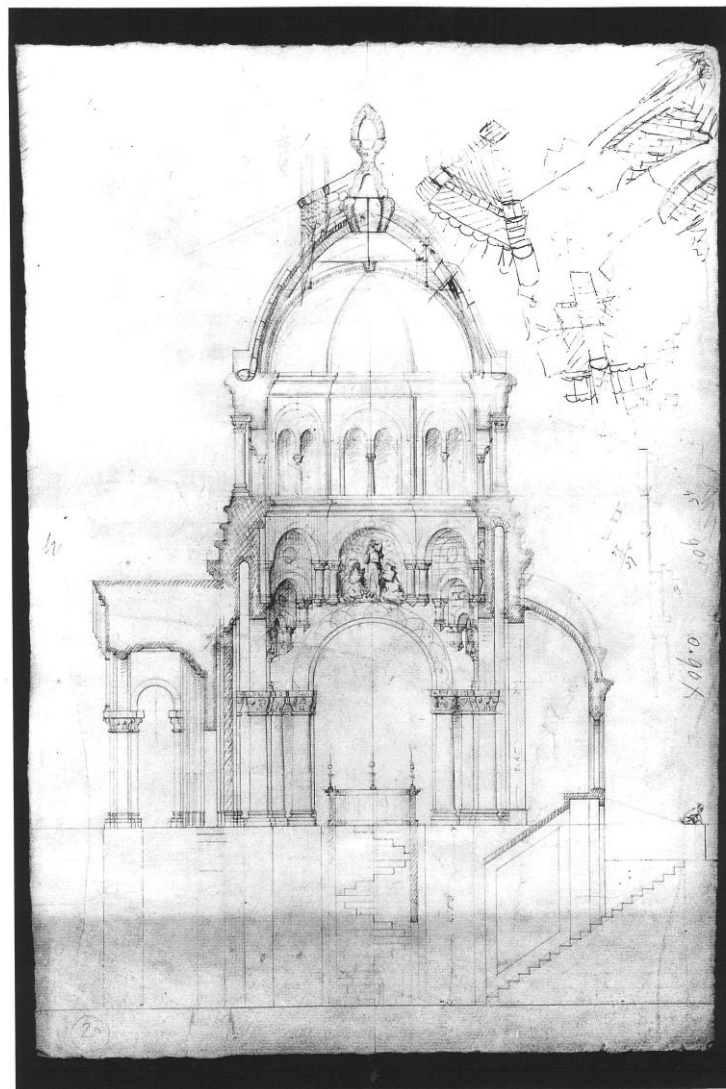
Proyecto de una iglesia

Sección vertical parcial

Lápiz sobre papel avitelado con filigrana.

51 x 34.3 cm.

En el margen derecho, apuntes arquitectónicos y anotaciones numéricas; en la esquina inferior izquierda, en un círculo: "20"; en el verso: apuntes arquitectónicos.



(RBG/P-64)

RBG/P-65

Proyecto de edificio

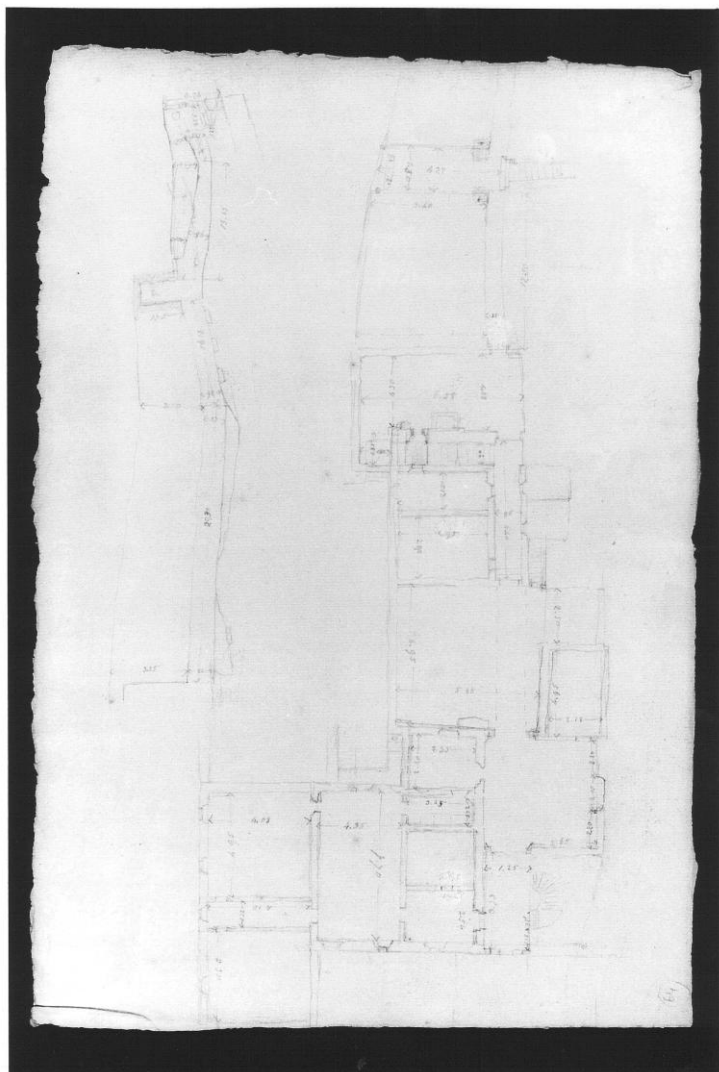
planta

Lápiz sobre papel verjurado.

34 x 50 cm.

Anotaciones numéricas; en la esquina inferior izquierda, en un círculo: "64"; en el verso: "Jacobe", figuras geométricas y operaciones aritméticas.

El plano podría representar la casa de los Rabaglio en Gandria.



(RBG/P-65)

RBG/P-66

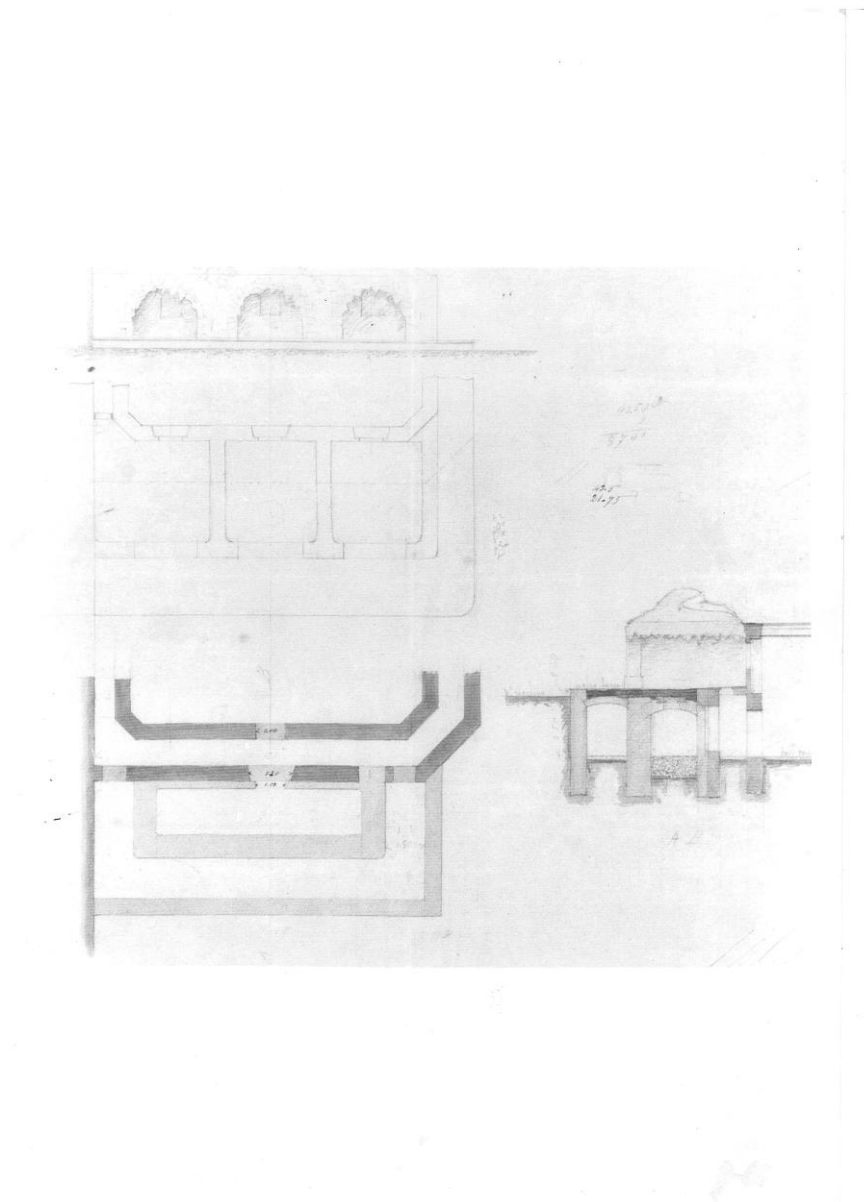
Proyecto de una construcción

planta, alzado y sección vertical

Lápiz, tinta negra y aguadas de colores sobre papel avitelado.

34.1 x 36.5 cm.

“A// B// AB// P[ian]o giardino/ rialso terra// pab. casero”; anotaciones numéricas y cálculos aritméticos; en un círculo: “38”.



(RBG/P-66)

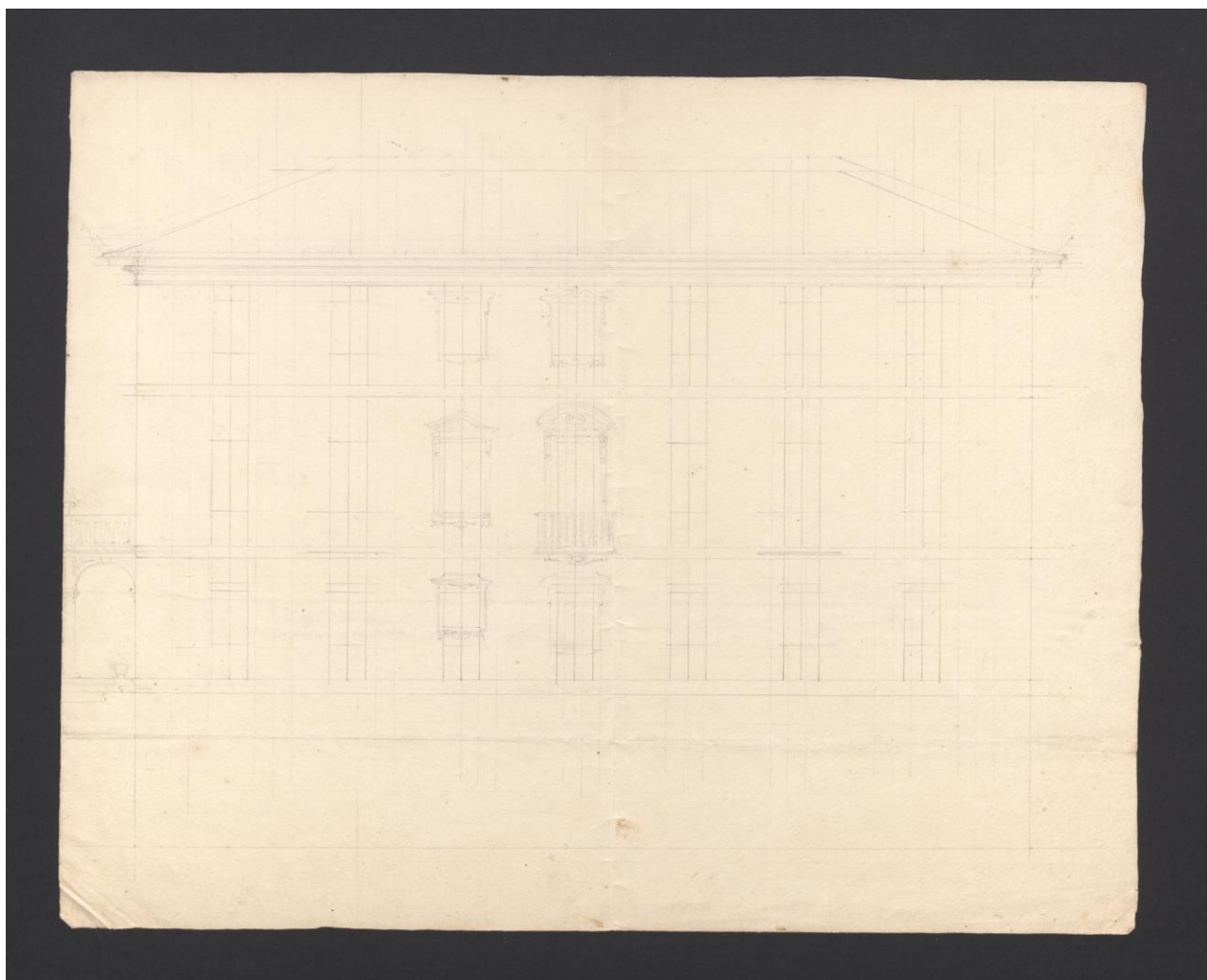
ASB, FR, n. 19

Proyecto de fachada de un edificio

alzado con el perfil de un pórtico coronado por un balcón

Lápiz sobre papel verjurado grueso.

35 x 43.4 cm.



(ASB, FR, n. 19)

ASB, FR, n. 36

Proyecto de manufactura

planta, alzado y sección vertical

Lápiz, tinta negra y aguadas gris y rosa sobre papel verjurado grueso.

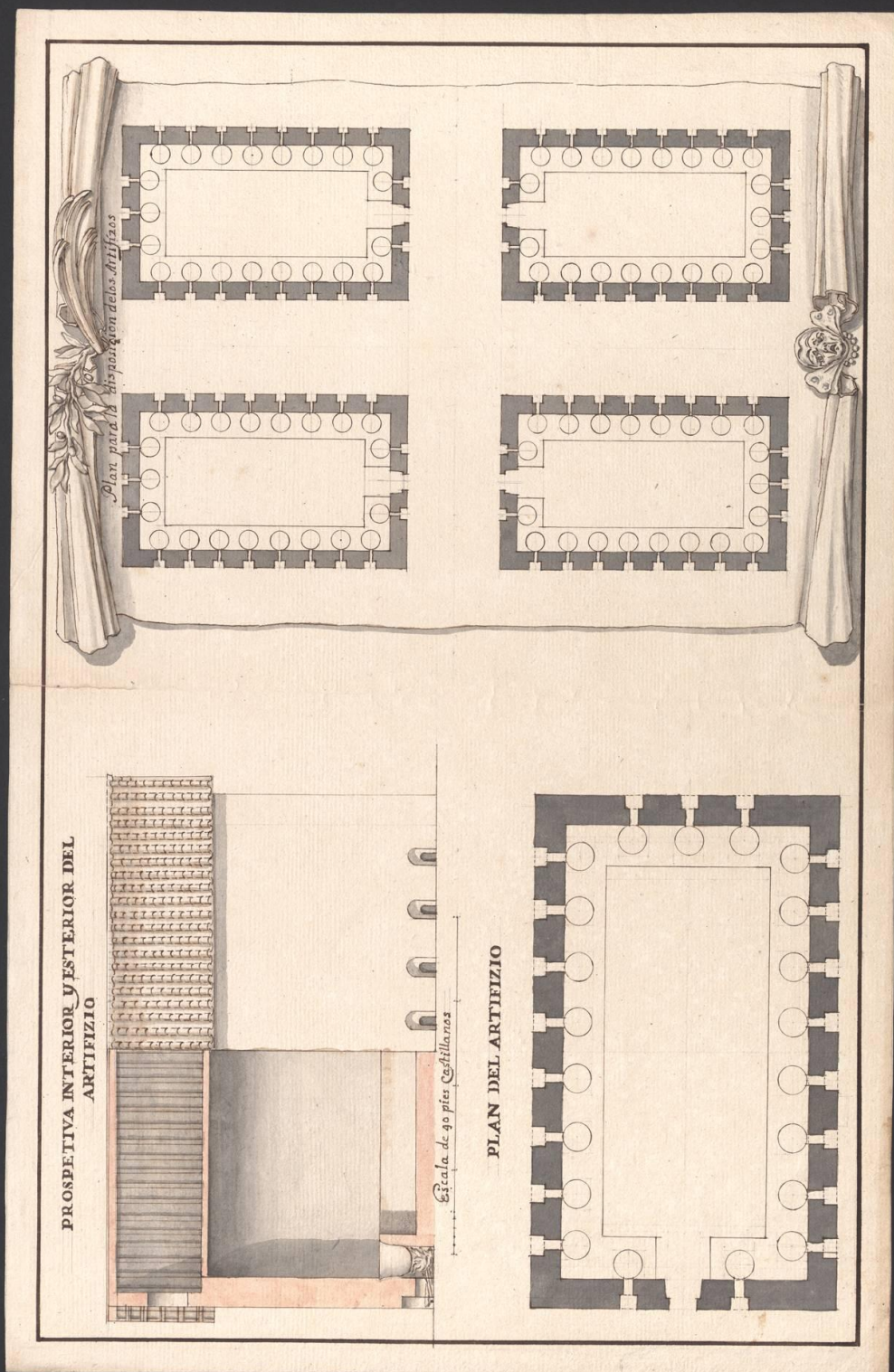
32 x 48.5 cm.

Escala gráfica con inscripción: “Escala de 40 pies castellanos”.

Título del alzado y de la sección vertical: “Prospettiva interior y exterior del artificio”.

Título de la planta: “Plan del artificio// Plan para la disposición de los artifizos [sic]”.

El plano está dividido en dos partes. A la izquierda están dibujados la planta, el alzado y la sección vertical del edificio, con techo a dos aguas cubierto con tejas. La construcción es rectangular y presenta una única puerta de acceso, situada en uno de los lados menores. A lo largo de los muros internos, sobre un rellano, están colocados 21 pozos de boca circular. Bajo cada uno de ellos, hay un fuego alimentado desde exterior a través de un vano abierto en la pared. La parte derecha del plano presenta la planta del edificio repetida simétricamente dos veces en la parte superior y dos en la inferior.



(ASB, FR, n. 36)

ASB, FR, n. 37

Proyecto para un edificio con caballerizas

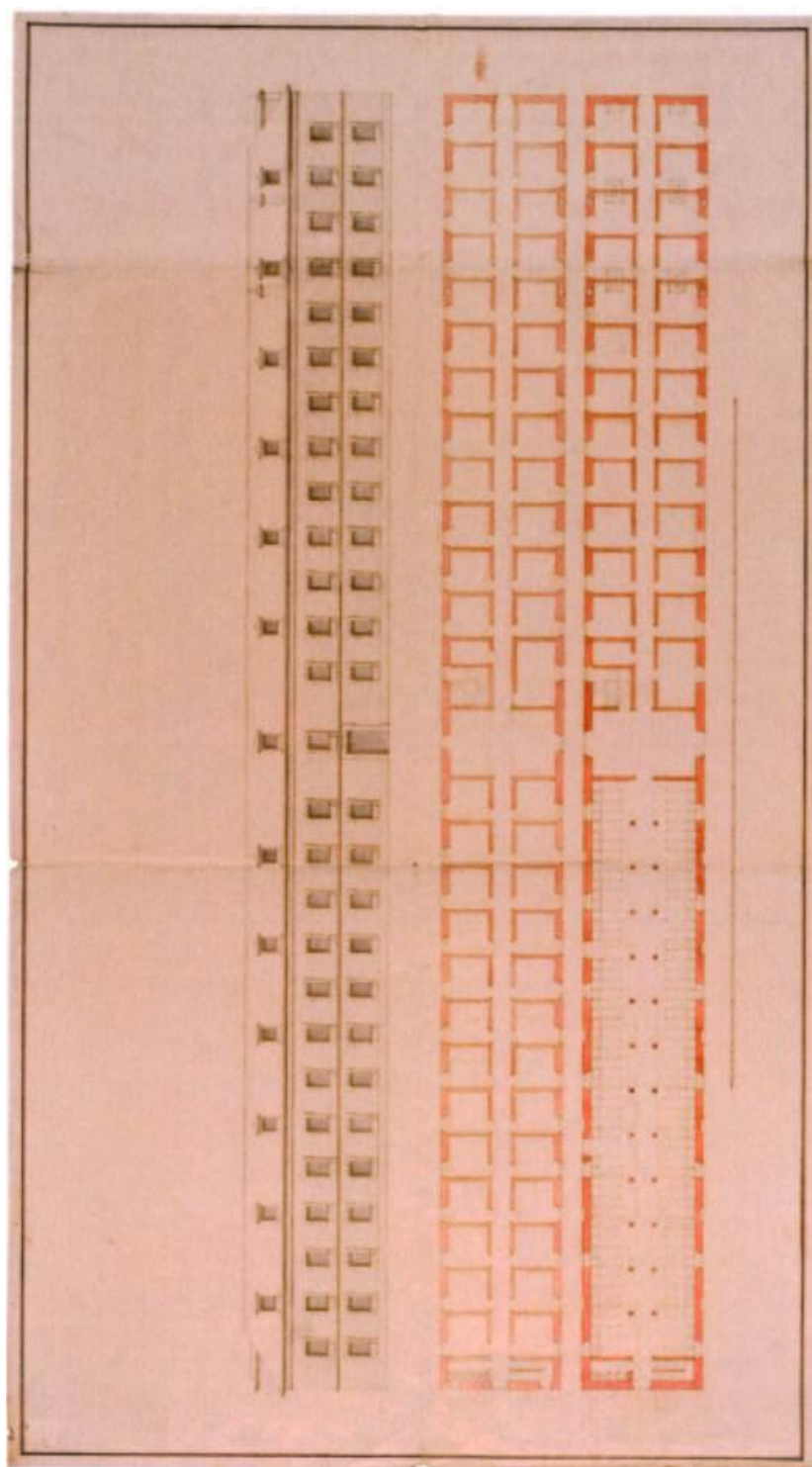
plantas de los pisos inferior y principal y alzado

Lápiz, tinta negra y aguadas de colores gris y rosa de varias tonalidades sobre papel verjurado con filigrana.

50 x 90 cm.

Escala gráfica.

El edificio, de planta rectangular muy alargada, se desarrolla sobre dos plantas. La sobria fachada presenta 27 vanos distribuidos en los dos niveles y con la entrada principal en el centro. Las caballerizas ocupan la mitad del piso inferior; la otra mitad y la primera planta están ocupadas por las habitaciones. Se trata probablemente de un cuartel.



(ASB, FR, n. 37)

ASB, FR, n. 42

Proyecto de capilla

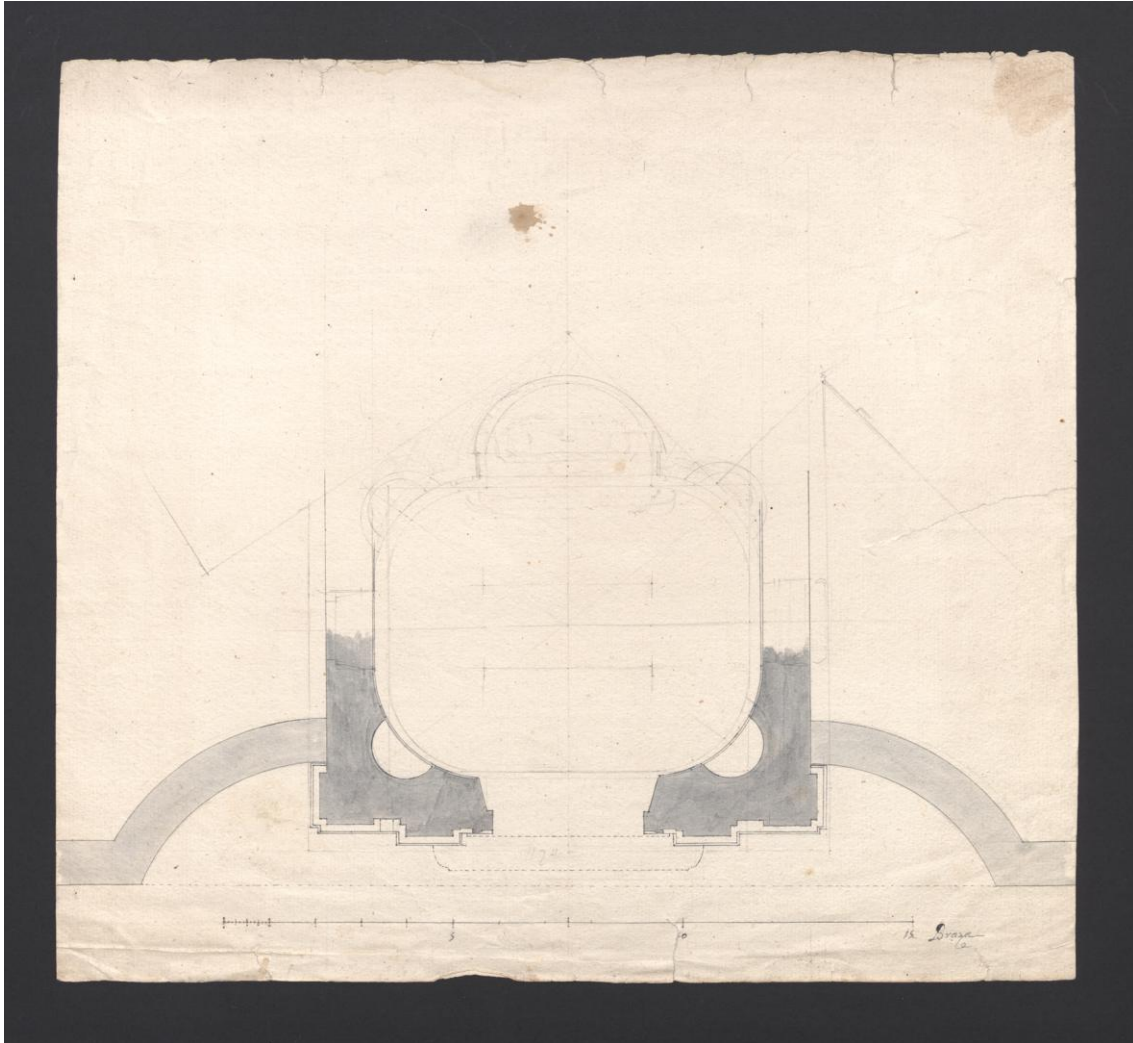
planta parcial

Lápiz, tinta negra y aguada gris de varias tonalidades sobre papel verjurado grueso con filigrana.

37 x 40.5 cm.

Escala gráfica y numérica de 15 “Braza[s]”.

Inscripción de cota a lápiz.



(ASB, FR, n. 42)

ASB, FR, n. 46

Proyecto de cripta con sepulturas de una iglesia española

planta y sección vertical

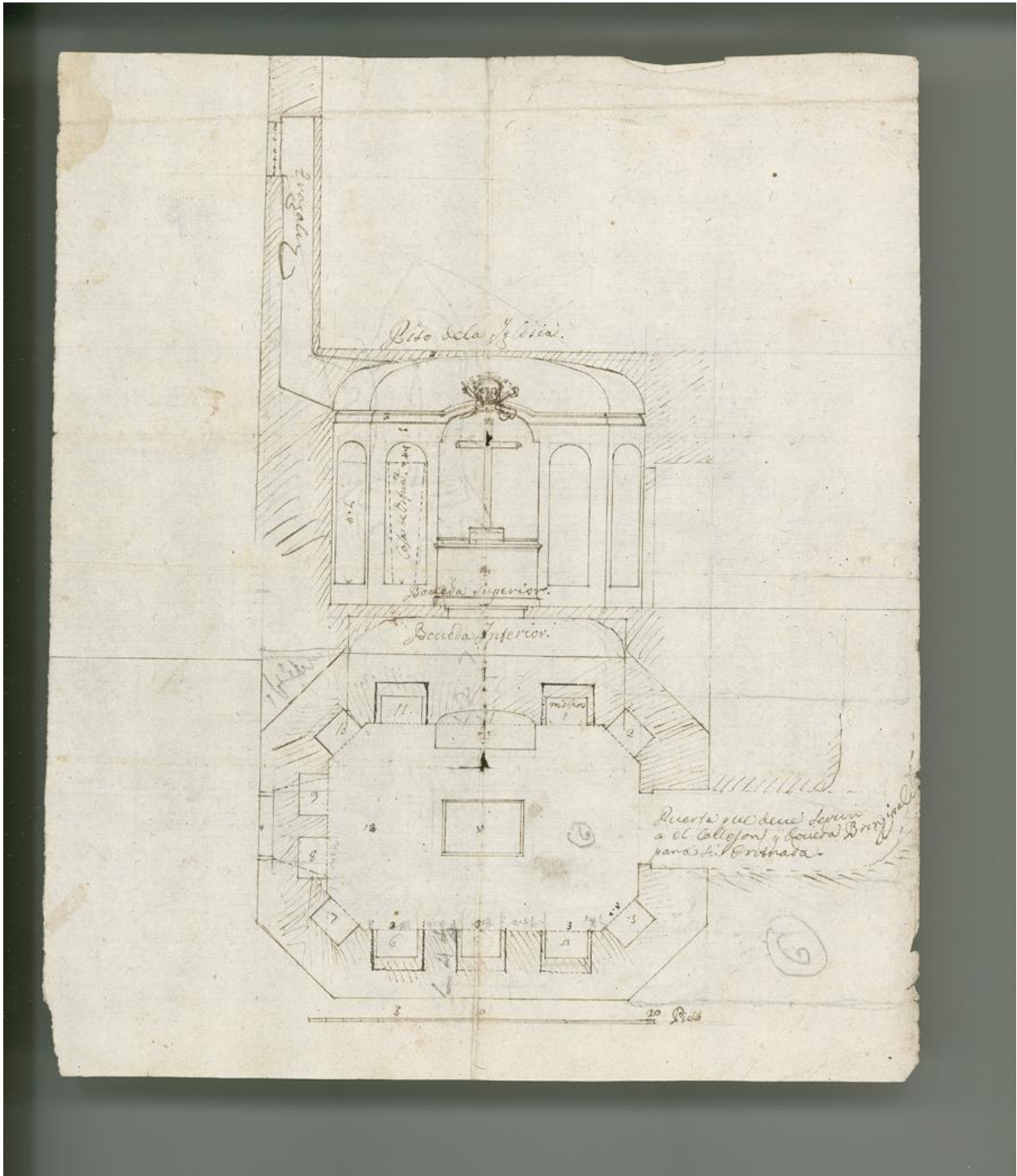
Lápiz y tinta negra sobre papel verjurado.

24 x 20.4 cm.

Escala gráfica y numérica de 20 “Pies”.

“Tragaluz// Piso dela yglesia// Caja de difun[t]os// Bóveda superior// Bóveda Inferior// nichos// Puerta que deve servir a el callejon y boveda Brinzipal [sic] para su entrada”; en la planta, las once tumbas están numeradas; el número 6 está inscrito en un círculo.

La cripta, de planta hexagonal, presenta un altar lateral y once tumbas cavadas en el muro. El acceso, a la derecha, comunica con el callejón y la iglesia superior. La sección vertical presenta el altar, con cruz y calavera, los nichos sepulcrales y un tragaluz.



(ASB, FR, n. 46)

ASB, FR, n. 47

Proyecto del presbiterio de una iglesia con cripta

Sección vertical

Lápiz, tinta negra y aguada gris de varias tonalidades sobre papel verjurado.

24 x 47.8 cm.

Escala gráfica y numérica de 40 “Piedi Catigliani”.

“N° 2// Taglio Interiore del nuovo Presbitterio”.

ASB, FR, n. 48

Proyecto del presbiterio de una iglesia

planta y alzado

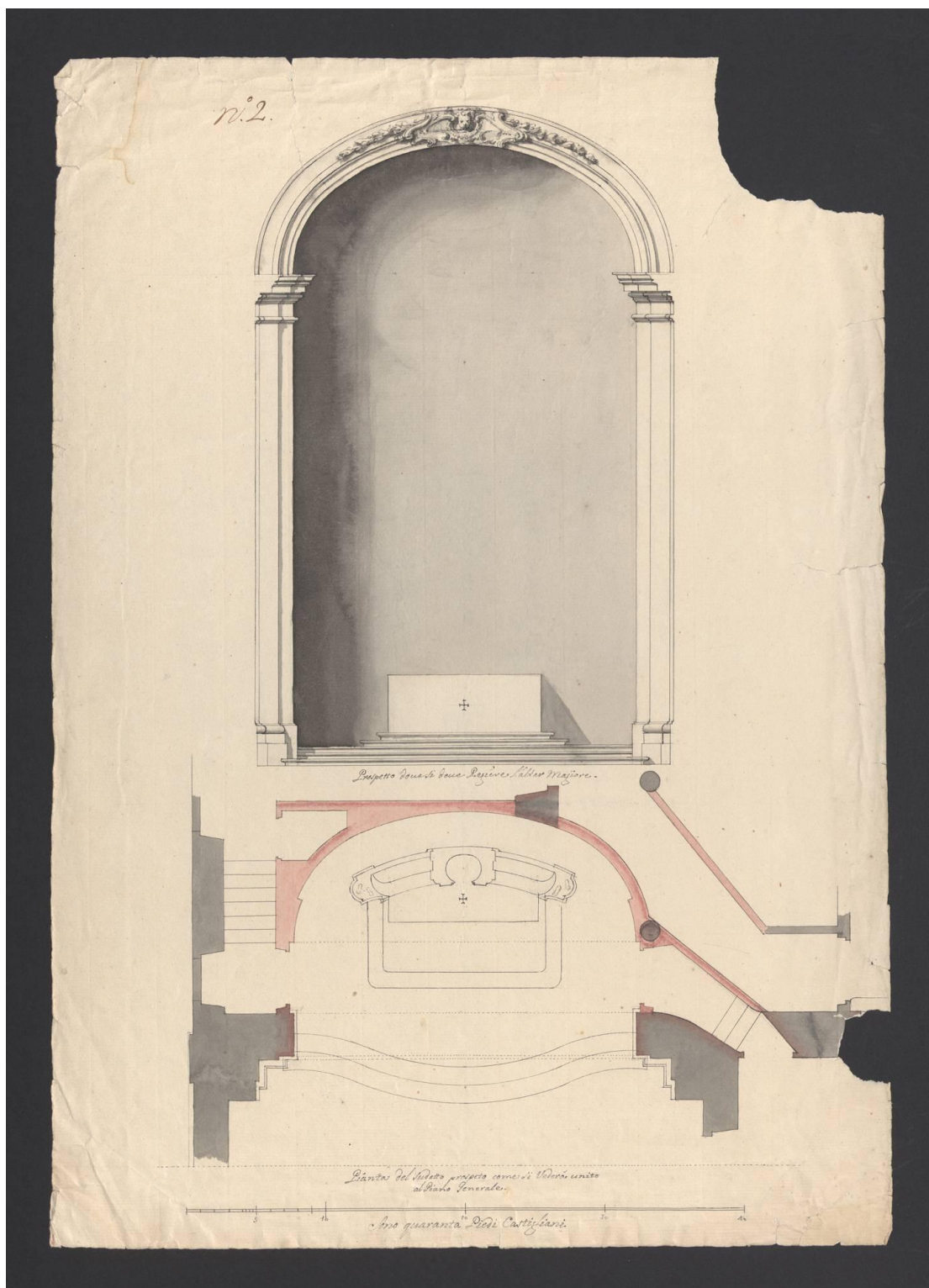
Tinta negra y aguadas de colores rosa y gris de tonalidades varias sobre papel verjurado con filigrana.

48 x 34 cm.

Escala gráfica y numérica con inscripción: “Sono quaranta Piedi Castigliani”.

“N° 2// Prospetto dove si deve Regiere l’altar Maggiore// Pianta del sudetto prospeto come si vederá unito al Piano Generale”.

Se trata del proyecto de reestructuración del presbiterio de una iglesia, en cuya planta los muros existentes están coloreados en gris y los que corresponde modificar en rosa.



(ASB, FR, n. 48)

ASB, FR, n. 51

Proyecto de fachada de un palacio

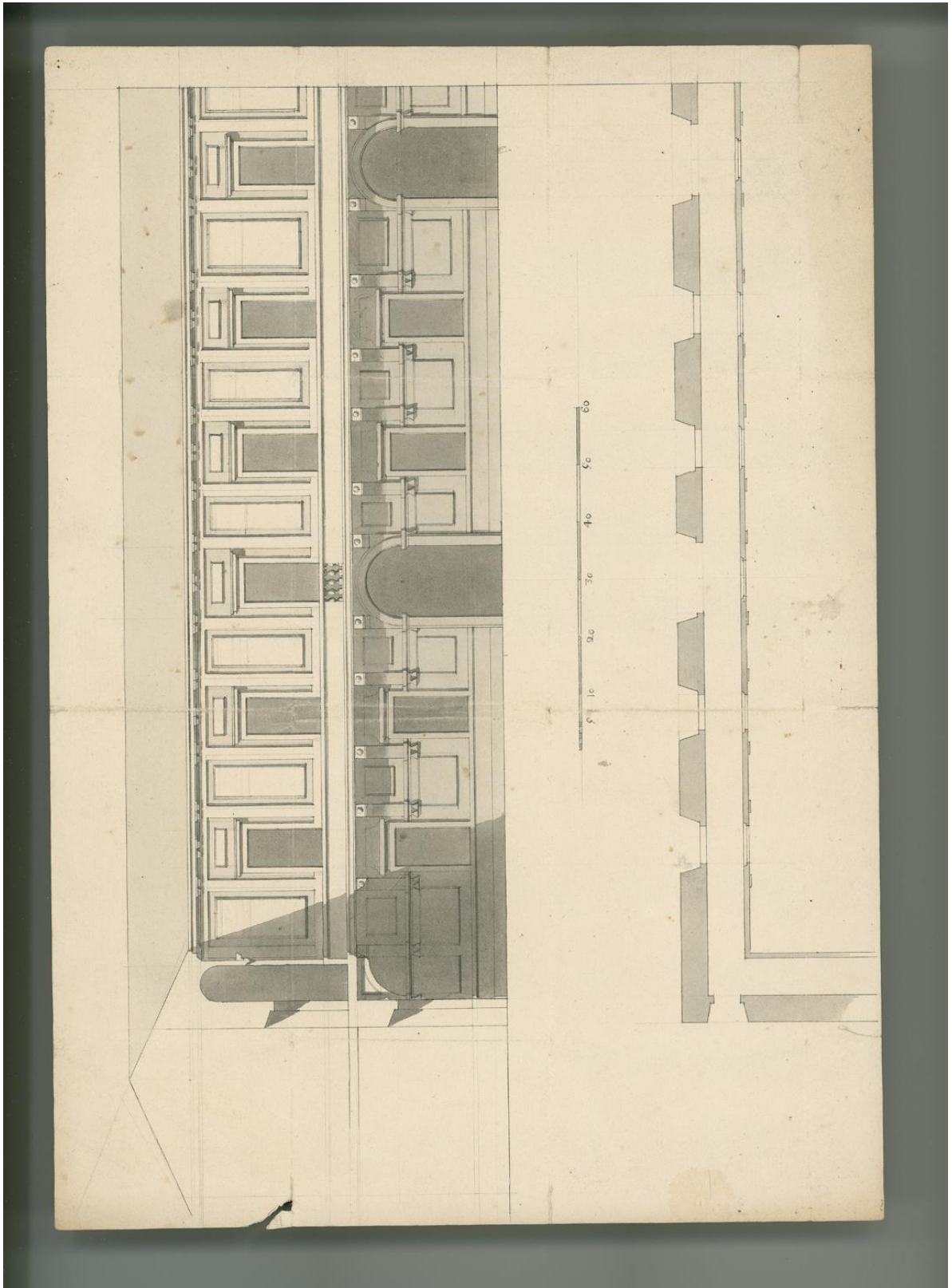
planta, alzado y sección vertical parciales

Lápiz, tinta negra y aguada gris de tonalidades varias sobre papel verjurado.

25.5 x 36.3 cm.

Escala gráfica y numérica de 60.

Relacionado con la planta ASB, FR, n. 52 y quizás también con los planos ASB, FR, nn. 49 y 50.



(ASB, FR, n. 51)

ASB, FR, n. 52

Proyecto de fachada de un palacio

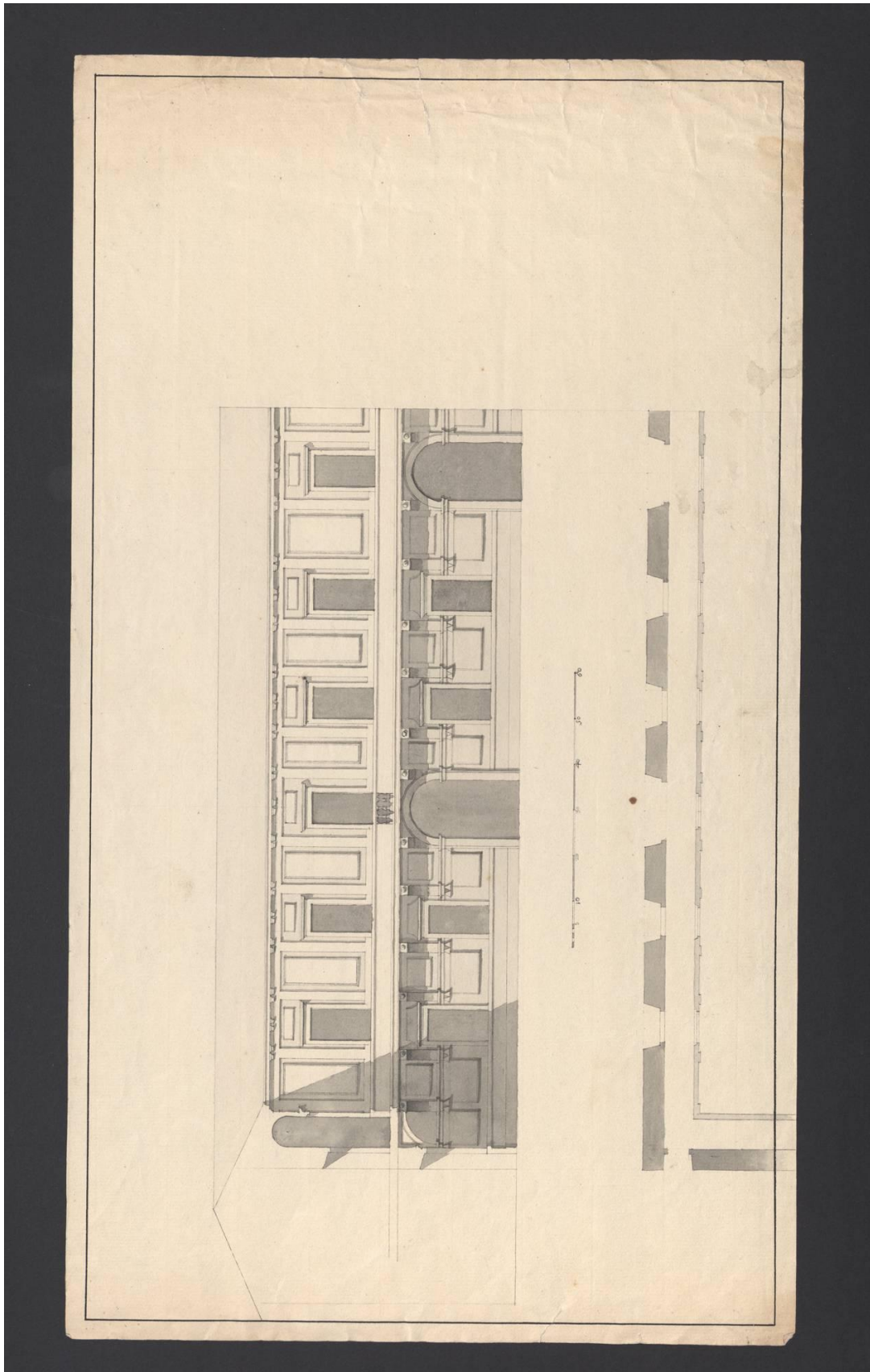
planta, alzado y sección vertical parciales

Tinta negra y aguada gris de tonalidades varias sobre papel verjurado grueso.

28.1 x 48.8 cm.

Escala gráfica y numérica de 60.

Relacionado con la planta ASB, FR, n. 51 y quizás también con los dibujos ASB, FR, nn. 49 y 50.



(ASB, FR, n. 52)

ASB, FR, n. 54

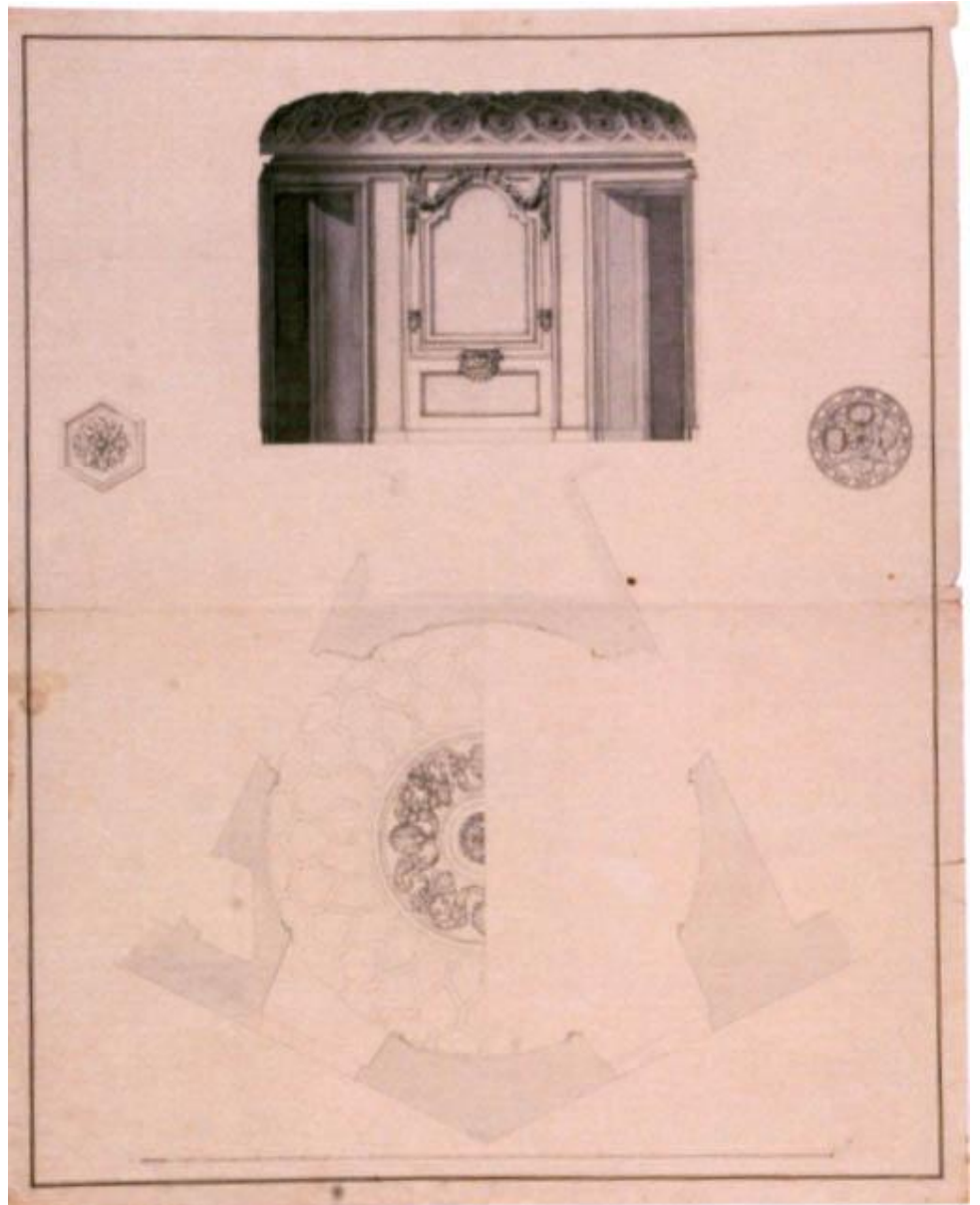
Proyecto de un vano circular

planta y sección vertical

Lápiz, tinta negra y aguada gris de varias tonalidades sobre papel verjurado con filigrana.

57.8 x 46.5 cm.

Escala gráfica y numérica de 30 “Pies”.



(ASB, FR, n. 54)

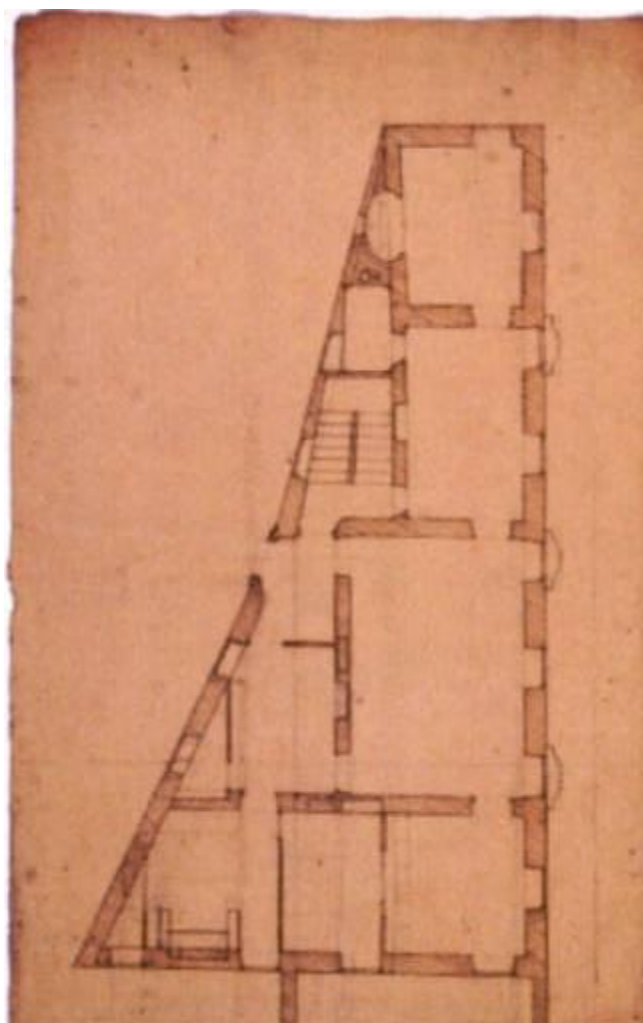
ASB, FR, n. 55

Proyecto de edificio

planta

Lápiz y tintas negra y sepia sobre papel verjurado.

27 x 63.5 cm.



(ASB, FR, n. 55)

ASB, FR, n. 57

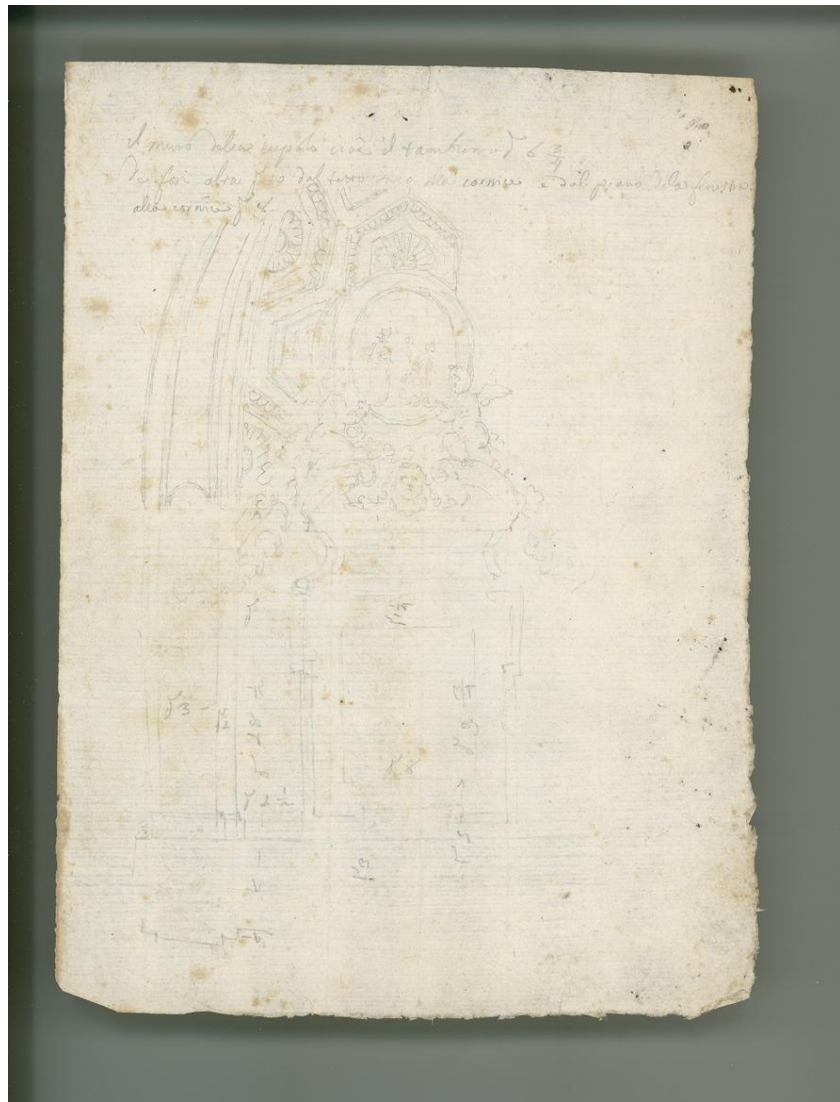
Estudio de la decoración interna de una una cúpula sobre tambor
corte interior

Lápiz sobre papel verjurado.

26.5 x 19.3 cm.

“il muro della cupola cioè il tamburo [...] 6 3/4/ da fori alza <...> 10 dal tetto sino alla cornice e dal piano dela finestra alla cornice <...> 8”; anotaciones de cotas. En el verso: esbozo arquitectónico y anotaciones numéricas.

Relacionado con los planos ASB, FR, nn. 58 y 59.



(ASB, FR, n. 57)

ASB, FR, n. 58

Estudio de una cornisa y un vano (r.); perfil de la cornisa y alzado del vano

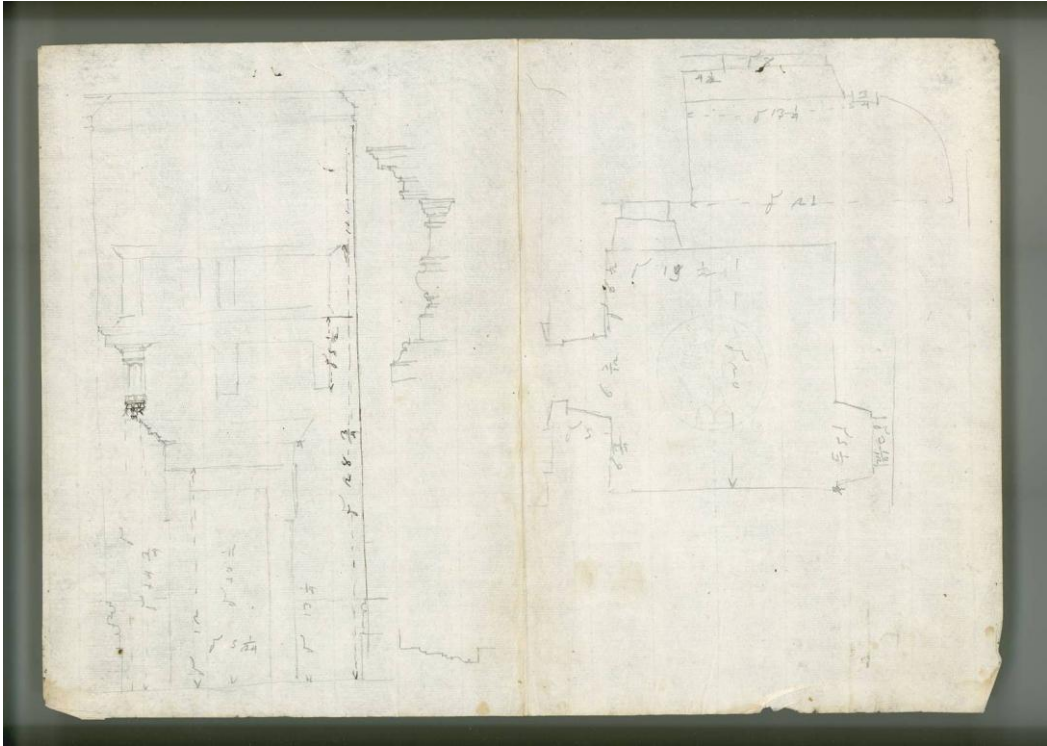
Estudio de ventana y decoración de altar (v.)

Lápiz y tinta negra sobre papel verjurado con filigrana.

27.3 x 38.8 cm.

Anotaciones de cotas. En el verso: estudio para una ventana (a la izquierda); decoración de altar (a la derecha).

El dibujo, borroso y de difícil lectura, está relacionado con los planos ASB, FR, nn. 57 y 59.



(ASB, FR, n. 58 r.)



(ASB, FR, n. 58 v.)

ASB, FR, n. 59

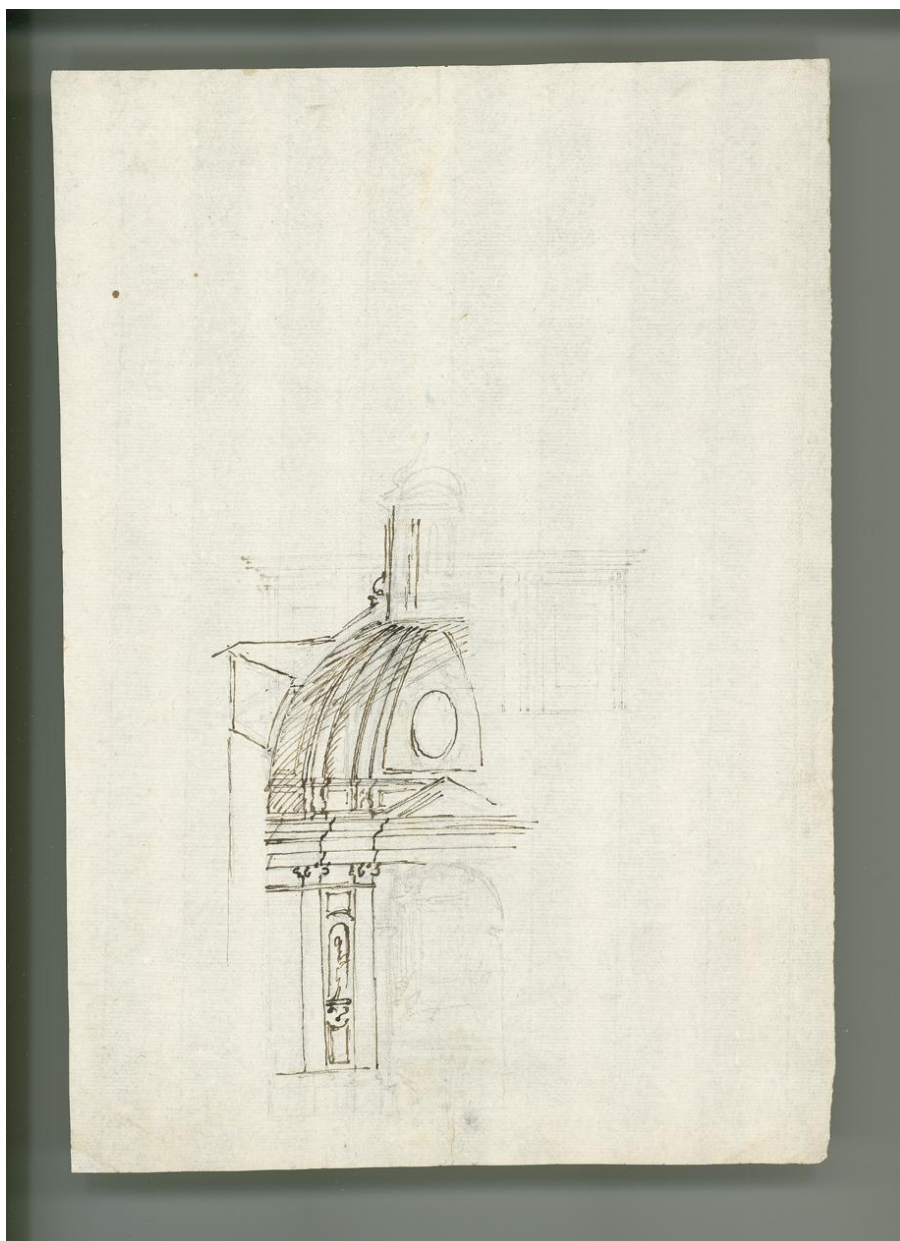
Estudios de una cúpula (r. y v.)

alzado

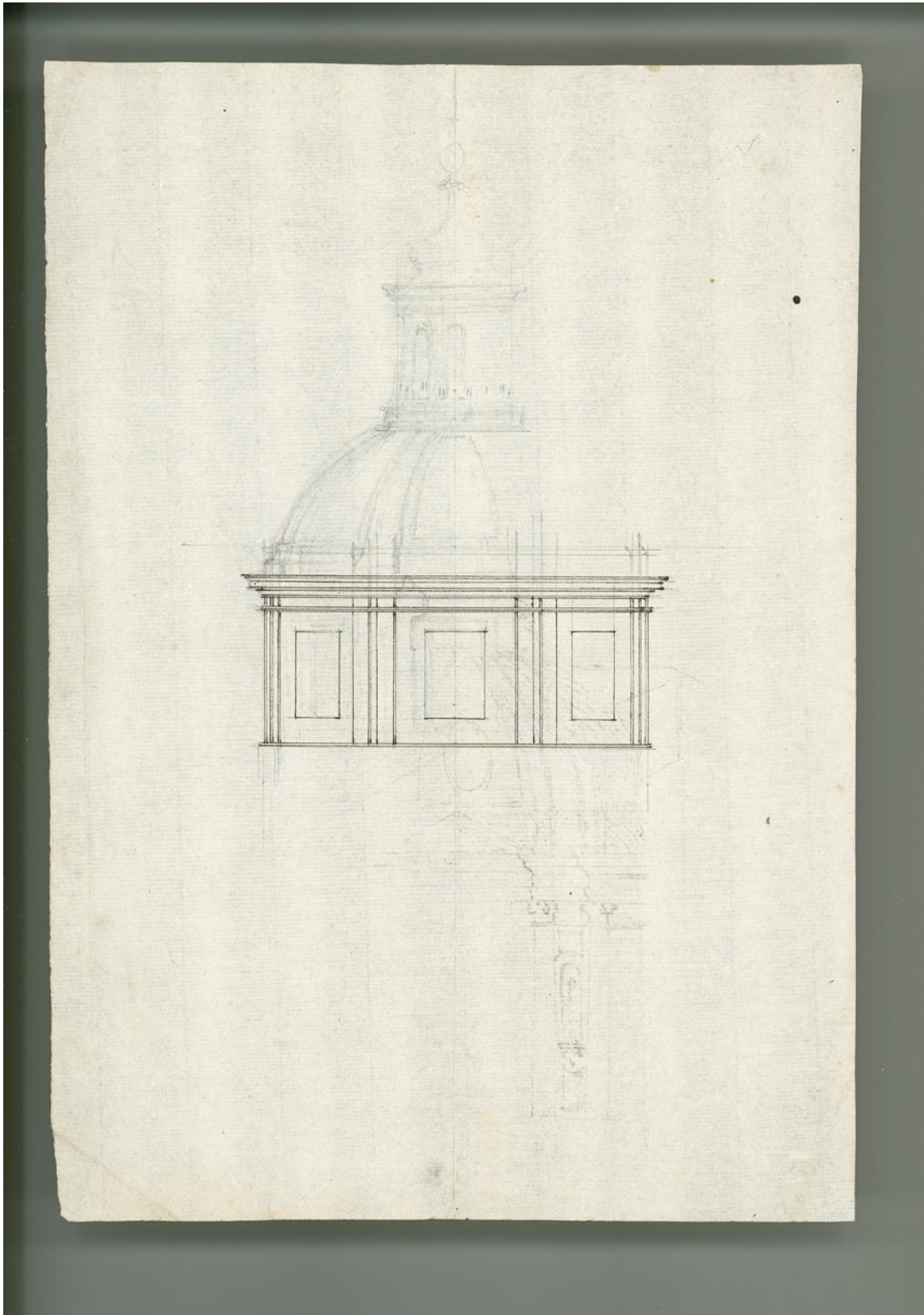
Lápiz y tinta negra sobre papel verjurado.

29.5 x 20.6 cm.

Relacionado con los planos ASB, FR, nn. 57 y 58.



(ASB, FR, n. 59 r.)



(ASB, FR, n. 59 v.)

ASB, FR, n. 60

Estudio del basamento de una columna

alzado

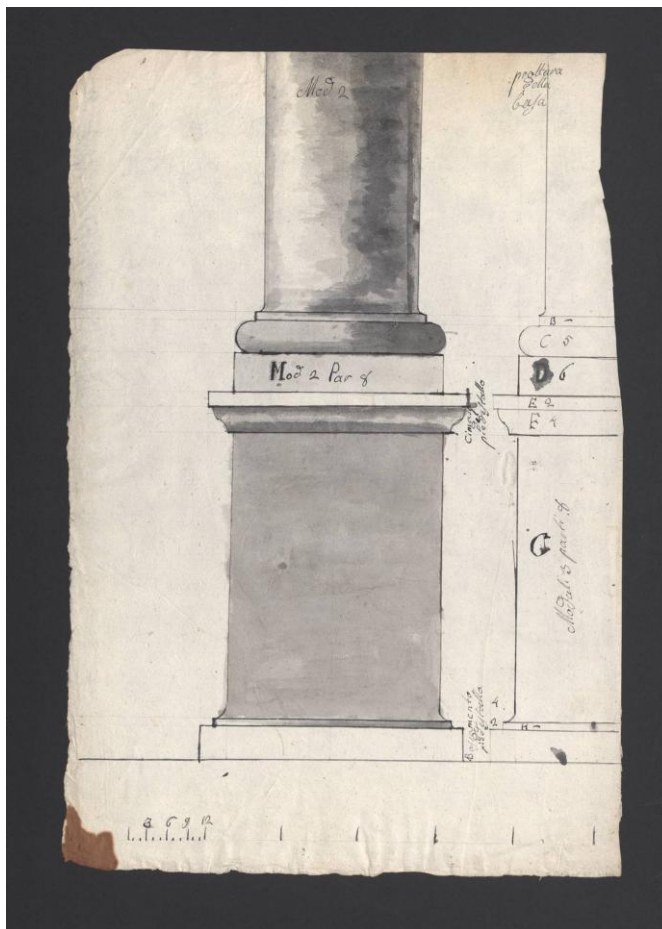
Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado con filigrana.

44.5 x 30.3 cm.

Escala gráfica y numérica de 12.

“Bassamento/ piedestallo// Moduli 3 parti 8// Cimasa del piedestallo// Mod[uli] 2 Par[ti]
8// Mod[uli] 2// postura <...> della basa”; anotaciones de cifras y letras.

El dibujo, realizado por una mano inexperta, es una copia de una ilustración de la *Regola dei cinque ordini d'architettura* de Vignola.



(ASB, FR, n. 60)

ASB, FR, n. 61

Nave de una iglesia gótica

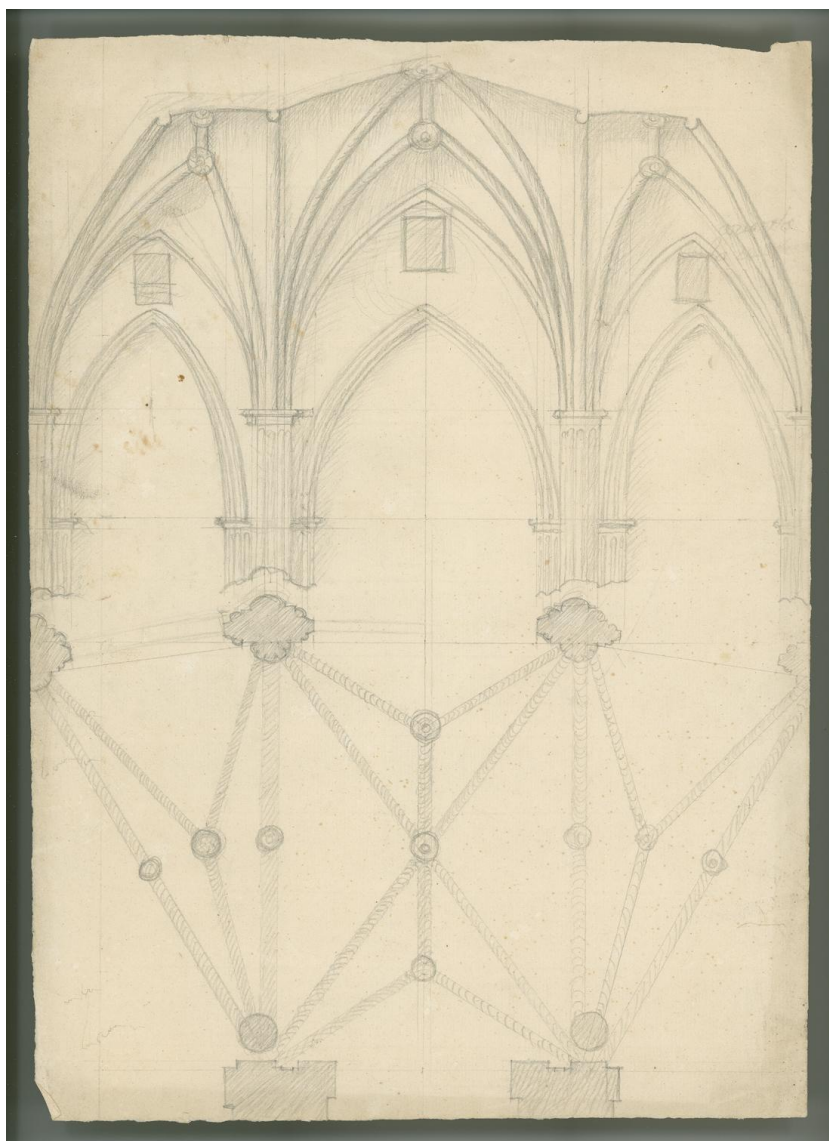
planta y sección parciales

Lápiz sobre papel verjurado con filigrana.

37.7 x 27.8 cm.

En la esquina superior derecha: anotación no identificada.

El plano fue trazado por una mano inexperta.



(ASB, FR, n. 61)

